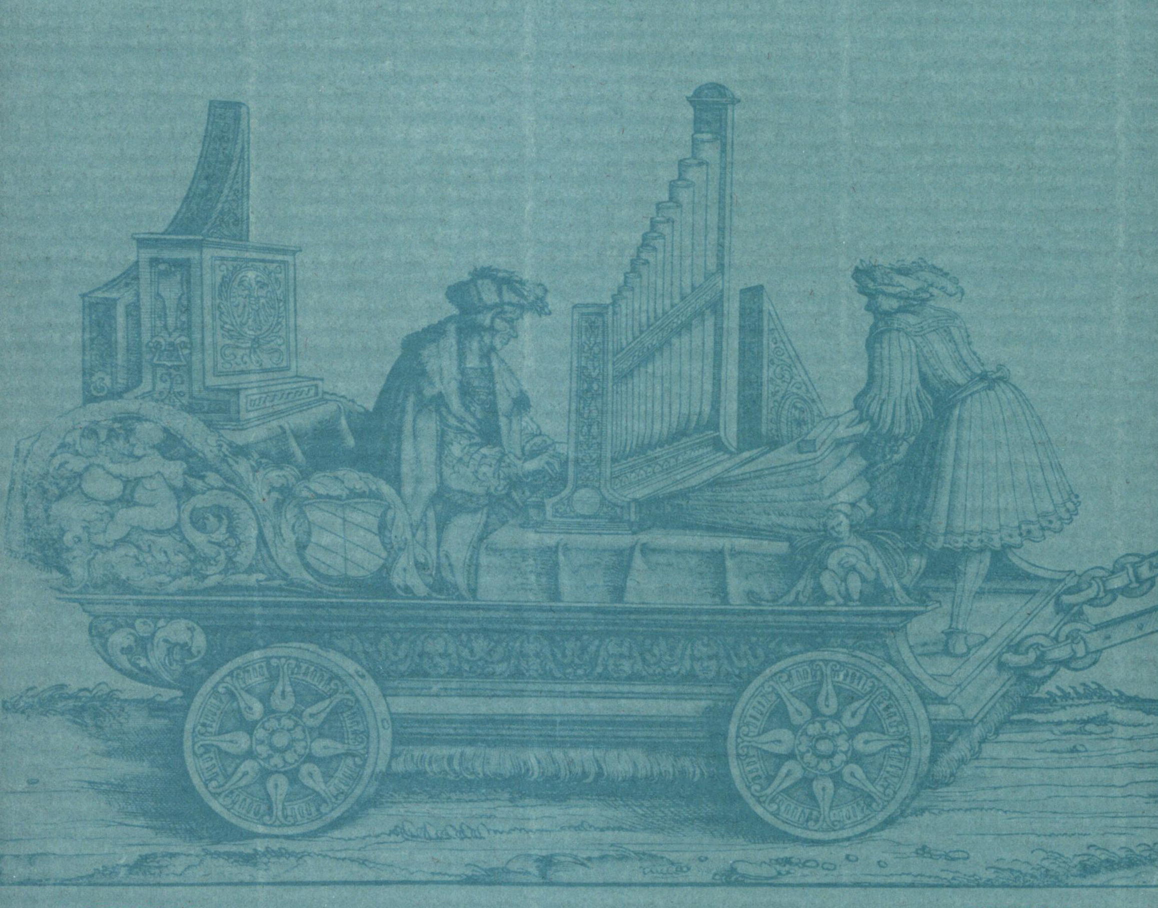
REVUE DE MUSICOLOGIE



TOME 69 1983 N° 1

En couverture :

Gravure sur bois de H. Burgkmair pour le *Triomphe de Maximilien Ier* (1517).

Maquette de Jean Buisson (le Carrousel, Paris).

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
PARIS

TOME 69 1983 N° 1

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, 75002 Paris.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales. Tous ses membres sont invités à assister aux manifestations organisées par la Société; ils reçoivent la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et bénéficient d'une réduction pour l'achat des *Publications*.

La cotisation est *au minimum* de 130 F par an pour les membres résidant en France comme à l'étranger, et de 3 000 F une fois versés pour les membres donateurs. Les étudiants bénéficient d'une réduction de 50 %.

Les cotisations doivent être réglées *de préférence par virement postal* (Société française de Musicologie, 2, rue Louvois, 75002 Paris, C.C.P. 627-08 Paris) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

*
* *

REVUE DE MUSICOLOGIE

RÉDACTION

Jean GRIBENSKI

23, av. de Breteuil
75007 Paris.

LIVRES POUR COMPTES RENDUS

Christian MEYER

2, rue Louvois
75002 Paris.

ABONNEMENT ET VENTE :

Éditions musicales Transatlantiques, 50, rue Joseph de Maistre, 75018 Paris. Tél. : 228.21.40/41 et 228.00.46. Règlement, par chèque libellé à l'ordre des Éditions musicales Transatlantiques, chèque bancaire ou postal (CCP Paris 8287-98 Y). Prière de signaler tout *changement d'adresse*, en l'accompagnant d'un versement de 5 F.

Abonnement (un an, deux numéros), France : 140 F TTC. Étranger : 140 F; par avion : 170 F.

Le numéro : 70 F.

L'Index général (1917-1966) est en vente au prix de 20 F.

Les anciens numéros sont disponibles (de 1917 à 1939 : Kraus Reprint, New York; depuis 1942 : Éditions musicales Transatlantiques : 70 F TTC).

TOME 69 1983 N° 1

REVUE DE MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

NOTES ET DOCUMENTS

COMPTES RENDUS : LIVRES

COMPTES RENDUS : MUSIQUE

***

ISSN 0035-1601

Samuel BAUD-BOVY

Chansons populaires de la Grèce antique

On ne paraît pas s'en être avisé jusqu'ici : deux des rares monuments de la musique antique qui nous soient parvenus, l'*Épitaphe de Seikilos* [1] et l'*Invocation à la Muse* [2] sont de véritables chansons populaires, et la comparaison avec les chansons de la Grèce moderne rend mieux compte de leur structure rythmique et modale que le recours aux écrits des théoriciens.

Ces deux chansons ont en commun un trait nettement populaire [3], leur carrure. Chacun de leurs quatre segments est constitué par une « série valant huit », pour reprendre l'expression employée par Constantin Brăiloiu dans son étude sur la rythmique des chansons enfantines [4].

Le vers de l'*Invocation à la Muse* est resté le vers type de la chanson grecque moderne. Il remonte à un vers antique, le tétramètre iambique catalectique, dont on ne trouve d'exemples dans la poésie classique que chez les comiques, Aristophane en particulier, précisément sans doute du fait de son caractère populaire. Les poètes lyriques ne l'utilisent pas à l'état pur. Comme l'écrit Wilamowitz-Möllendorff [5], « lorsqu'il est uniquement composé d'iambes, cela donne le vers de la chanson populaire » :

— Ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
— Ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

— Où sont mes roses, mes violettes, où sont mes belles aches ?
— Voici tes roses, tes violettes, voici tes belles aches.

---

1. Th. Reinach, *La musique grecque* (Paris, 1926), p. 193; Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik* (Nürnberg, 1970), pp. 54-55; Jacques Chailley, *La musique grecque antique* (Paris, 1979), pp. 166-169.
2. Reinach, p. 194. — Pöhlmann, p. 15. — Chailley, p. 172.
3. Maurice Emmanuel, « Grèce » (*Encyclopédie Lavignac*, I/1, pp. 377-537), p. 475.
4. Constantin Brăiloiu, « La rythmique enfantine » [tiré à part de *Les Colloques de Wégimont* (Bruxelles, 1956), pp. 64-96], reproduit dans : *Problèmes d'ethnomusicologie* (Genève, 1973), pp. 267-299.
5. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, *Griechische Verskunst* (Berlin, 1921; réimpr. : Darmstadt, 1975), p. 231.

Par Athénée [6], auquel nous devons de connaître ces deux vers, nous savons qu'ils étaient le début d'une chanson de danse populaire, l'*anthema,* mimée par deux groupes de danseurs.

La scansion du vers par lequel le second groupe répondait au premier ne pose pas de problème. Ses longues et ses brèves, notées en pieds iambiques avec de nombreux monnayages, donnent le schéma :

⏑ –́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑̱

Les accents de hauteur coïncidant presque toujours avec la longue du pied iambique (qu'elle soit ou non monnayée) imposent la traduction en valeurs rythmiques suivante :

Le vers étant « catalectique » (le dernier iambe se réduisant à une seule syllabe), plutôt que de le compléter par un silence, on pouvait aussi allonger l'avant-dernière syllabe. De plus, un accent de durée affectant le 1[er], le 3[e], le 5[e] et le 7[e] pieds, on est en droit de transcrire à 6/8 :

Le premier vers pose deux petits problèmes, si l'on considère qu'il se chantait, comme il est normal, sur le même air que le second. Tout d'abord, l'accentuation traditionnelle Ποῦ μοι, où l'accent porte sur l'adverbe interrogatif, le pronom personnel étant enclitique, s'accorde mal avec l'accentuation du second vers, où l'accent porte sur la deuxième syllabe. A vrai dire, on trouve des cas analogues de contre-accent à l'initiale [7], et rien n'empêche d'ailleurs de considérer que le pronom est lui aussi accentué. Le sens de la question posée en serait légèrement modifié : non plus « Où sont mes roses ? », mais « Mes roses à moi, où sont-elles ? ». De plus, à la brève de ταδὶ correspond la longue de ποῦ. Elle devait être rendue par un léger allongement, qu'un ethnomusicologue noterait en utilisant les signes conventionnels pour allonger et raccourcir les syllabes :

6. Athénée de Naucratis, *Les Deipnosophistes,* XIV 629 e.

7. Dans l'Epitaphe de Seikilos et l'Invocation à la Muse, le seul contre-accent de hauteur est celui de la première syllabe. De même, dans la chanson populaire grecque moderne, la première syllabe d'un vers ou d'un hémistiche iambiques peut toujours être accentuée.

Ce rythme est exactement celui d'une chanson française, mimée et dialoguée elle aussi [8] :

– La tour, prends garde, la tour, prends garde de te laisser abattre.
– Nous n'avons garde, nous n'avons garde de nous laisser abattre.

Cet excursus sur l'*anthema* n'entend pas suggérer que la chanson française pourrait remonter à l'Antiquité, mais indiquer que la chanson populaire des Grecs anciens connaissait comme la nôtre les mesures régulières à temps fort, la division ternaire des temps et la carrure, cette forme qui groupe les unités rythmiques par quatre, et fréquemment, comme dans cette chanson, par 2 + 2 + 4.

C'est très exactement la forme que présentent certains des tétramètres iambiques catalectiques d'Aristophane, qui frappent par leur caractère nettement populaire :

Ὡς ἥδομαι, καὶ τέρπομαι, καὶ βούλομαι χορεῦσαι (Plutus, v. 288).

On le voit, ce vers ne comporte aucun monnayage; il compte quinze syllabes comme le vers politique des Grecs modernes, auquel il s'apparente d'autant plus que les accents dits toniques ou musicaux, correspondant à une élévation de la voix, n'y affectent que les syllabes paires, déjà accentuées par la durée.

C'est, nous l'avons dit, le vers de l'*Invocation à la Muse :*

Ἄειδε, Μοῦσά μοι φίλη, μολπῆς δ'ἐμῆς κατάρχου·
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων ἐμὰς φρένας δονείτω.

Muse amie, daigne chanter, daigne entonner mon chant;
qu'un souffle de ton bois sacré fasse vibrer mon âme.

L'*Invocation* est la première des pièces que Vincentio Galilei a publiées en 1581 dans son *Dialogo della Musica antica e moderna* [9] pour donner des exemples de la notation musicale des Grecs anciens. Sur les étapes par lesquelles a passé la transcription de ces pièces, de 1602 à 1896, on se reportera à l'étude fondamentale de Th. Reinach [10]. Grâce

8. J.-B. Weckerlin, *Chansons populaires du pays de France* (Paris, 1903), II, pp. 236-237.
9. 2e édition (Fiorenza, 1602), p. 96.
10. Théodore Reinach, « L'Hymne à la Muse », *Revue des études grecques,* IX (1896), pp. 1-22.

aux tables d'Alypius, il ne subsiste plus d'incertitude que sur trois points : 1. la durée des notes n'est pas précisée et n'est que suggérée par l'alternance des longues et des brèves du rythme iambique; 2. trois syllabes sont dépourvues de signe musical; 3. la hauteur du son désigné par la lettre N est controversée.

Il faut regretter que les *Denkmäler altgriechischer Musik* d'Egert Pöhlmann, dont l'appareil scientifique en impose, marquent une régression sur le résultat auquel Reinach était parvenu en 1896. Pöhlmann [11] persiste à attribuer l'*Invocation* au Crétois Mésomède, le musicien de cour de l'empereur Adrien. Reinach, à juste titre, remarquait que son auteur était bien supérieur à « l'ennuyeux et monotone rhapsode des Hymnes à Hélios et à Némésis » [12]. Mais, en 1896, il considérait encore comme faisant un tout les deux invocations qui précèdent les hymnes de Mésomède, la première qui s'adresse à une muse, sans préciser son nom, la seconde à Calliope et à Apollon. Pourtant, en 1842 déjà, G. Hermann [13] avait indiqué qu'il s'agissait de deux préludes distincts, l'un en iambes, l'autre en dactyles avec clausule trochaïque. De plus, Wilamowitz devait le noter [14], l'Invocation à Calliope et Apollon utilise le vocalisme dorien, comme tous les poèmes de Mésomède, tandis que l'Invocation à la Muse est en ionien. L'emploi du dorien et du rythme dactylique à cette époque tardive est caractéristique d'un art qui se veut savant. Ces deux Invocations n'ont donc aucun autre rapport que leur sujet et le fait qu'elles figuraient dans un même recueil de poèmes avec musique notée, et la première en tout cas ne saurait être attribuée à Mésomède.
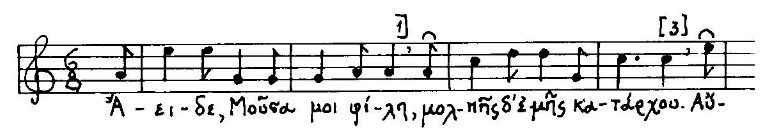
L'autorité de Pöhlmann risque d'accréditer une autre erreur, d'autant plus qu'elle apparaît déjà dans la version de l'Invocation donnée par Th. Reinach dans un écrit beaucoup plus accessible que son article de 1896, son précieux petit ouvrage sur la *Musique grecque* [15] et qu'elle est reproduite dans le récent manuel de Jacques Chailley sur la *Musique grecque antique* [16]. Cette erreur concerne les trois dernières notes du morceau. Selon la transcription diplomatique qu'en propose Pöhlmann, les trois manuscrits (des XIIIe, XIVe et XVe siècles) où figure l'Invocation présenteraient la disposition suivante :
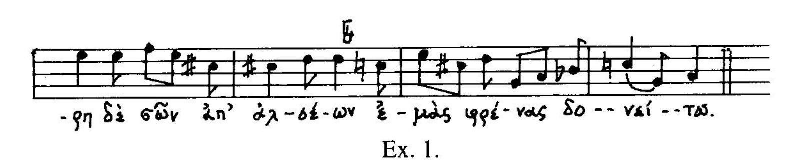
Ρ Μ ΦC
δονείτω

11. *Op. cit.* (note 1), p. 25.
12. *Op. cit.* (note 10), p. 19.
13. Godofredi Hermanni, « De Hymnis Dionysii et Mesomedis » (edita est a.1842), *Opuscula,* VIII (Leipzig, 1877), pp. 343-352, p. 343.
14. U.v. Wilamowitz-Möllendorff, *Timotheos, Die Perser* (Leipzig, 1903), p. 97, note 2.
15. Voir note 1.
16. Voir note 1.

Il suffit d'un coup d'œil aux excellentes photographies qu'il donne des manuscrits [17] pour s'assurer que tous trois s'accordent à noter;

J'adopte donc la lecture :





Ex. 1.

Elle ne diffère de la transcription de Reinach (1896) que sur les points suivants :

1. Je remplace une mesure à 12/8 par deux mesures à 6/8.
2. Alors que Pöhlmann supplée aux deux notes qui manquent sur le mot μολπῆς par un double *la*, Reinach a proposé d'abord un double *si* (1896) puis, sans doute pour tenir compte de l'accent tonique, *la-si* (1926). *La-do* me paraît plus mélodieux.
3. Pour laisser leur valeur de longues aux deux syllabes qui suivent la césure et la fin du premier vers, je recours au demi-point d'orgue (⌒) des ethnomusicologues. Sur les manuscrits, un trait ondulé après le Z correspondant à la première syllabe du mot αὔρη semble bien destiné à en signaler l'allongement [18]; si les lettres-notes correspondant au mot μολπῆς n'avaient pas été omises par les scribes, la première aurait vraisemblablement été suivie du même signe.

Quelles sont les raisons qui nous engagent à considérer cette *Invocation* comme une chanson populaire ?

C'est tout d'abord son caractère, « la simplicité, disons même la banalité de son gracieux dessin mélodique » [19].

C'est ensuite son vers, le tétramètre iambique catalectique, qui, par sa carrure même, relève de cette rythmique populaire « simple et fruste » que Maurice Emmanuel [20] oppose à « la rythmique des Simonide, des
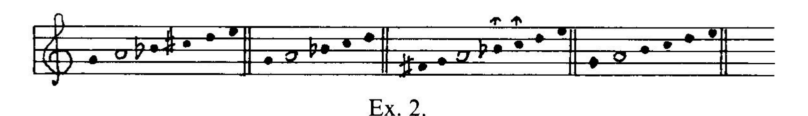
17. Abb. 5, 7 et 8.
18. Pöhlmann, *op. cit.*, p. 26.
19. Reinach, *op. cit.* (note 10), p. 1.
20. *Op. cit.* (note 3), p. 475.

Pindare et des Eschyle ». Méprisé par les poètes de l'époque hellénistique, on le trouve dans des textes d'allure populaire déchiffrés sur les papyrus [21]; c'était, écrit Planude (XIIIe s.) [22] le vers des déplorations funèbres des femmes d'Ionie, et, dès le Xe siècle, il devient le vers commun, *politikos*, de la littérature byzantine.

C'est enfin son mode. Dans la préface aux chansons que j'ai recueillies il y a plus d'un demi-siècle dans le Dodécanèse, j'écrivais :

> A la base de la majorité des chansons populaires du Dodécanèse se trouve un tétracorde que nous pouvons désigner par *ré-sol*. Le *ré* joue généralement le rôle de tonique. Le *sol* se trouve à distance de quarte juste du *ré*, son renversement, le *sol* grave, étant à la quinte de la tonique sur les cordes à vide de la lyra. A ce tétracorde s'ajoute une sous-tonique (*do*) à un ton majeur de la tonique, et une note à l'aigu, le *la*, qui se trouve, généralement, à une quinte juste de la tonique. Tels sont — le *do*, le *ré* et le *sol* surtout — les degrés fixes qui constituent l'armature mélodique des chansons. Les deux degrés intermédiaires — *mi* et *fa* — sont au contraire susceptibles d'être attirés, l'un par le *ré*, l'autre par le *sol*, et n'ont pas une hauteur constante [23].

Bartók lui aussi [24] a recueilli en Turquie, le même soir, dans le même café, la même chanson chantée par quatre chanteurs différents avec respectivement les ambitus :



Ex. 2.

Comme on le voit le *do* # proposé par Th. Reinach pour rendre le N des manuscrits n'a rien d'exceptionnel dans ce mode; c'est un degré mobile attiré par le degré fixe voisin.

Au surplus, la meilleure preuve qu'il s'agit d'une chanson populaire et que la musique populaire grecque présente une continuité sans faille de l'Antiquité à nos jours est fournie par une chanson que nous avons
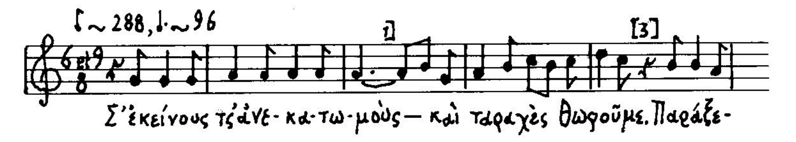
---

21. C. Wessely, « Griechische Zauberpapyrus von Paris und London », *Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, 36 (1888), 2te Abt., pp. 27-208, p. 31; M. W. Haslam, « Narrative about Tinouphis in prosimetrum »,*Papyri Greek and Egyptian edited by various hands in honour of Eric Gardner Turner* (London, 1981), pp. 35-45, p. 41.

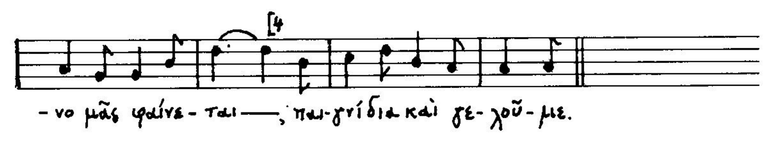
22. Maxime Planude, Περὶ γραμματικῆς διάλογος, éd. L. Bachmann, *Anecdota graeca*, II (Leipzig, 1828), pp. 3-101, p. 98.

23. S. Baud-Bovy, *Chansons du Dodécanèse*, I (Athènes, 1935), p. XXIV.

24. A. Adnan Saygun, *Béla Bartók's folk music research in Turkey* (Budapest, 1976), pp. 157-160, nos 55 a-d. Pour faciliter la comparaison, j'ai pris pour tonique le *la* au lieu du *sol* de Bartók.
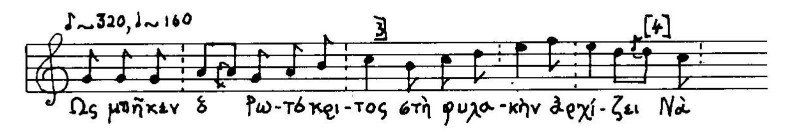
recueillie en Crète en 1954 [25]; non seulement elle est d'un rythme tout semblable, d'un ambitus analogue, mais c'est sur les mêmes degrés, successivement le premier, le troisième et le quatrième, qu'elle fait ses trois cadences médianes :
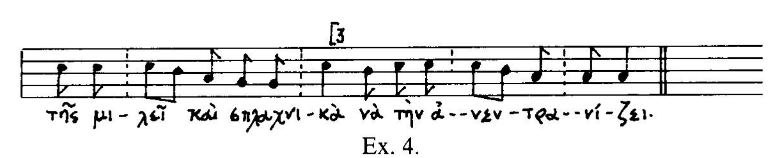




Ex. 3.

Une autre version du même « air d'Erotocritos », sur lequel se chantent les distiques rimés de ce roman chevaleresque du début du XVIIe siècle, offre, lui, exactement l'ambitus de l'*Invocation à la Muse* [26]; mais il n'est plus de rythme iambique et l'on peut y voir un exemple du « giusto syllabique bichrone » étudié par Brăiloiu [27] :





Ex. 4.

On remarquera qu'il y a presque autant de différences entre ces deux chansons crétoises, recueillies à cinq kilomètres de distance, qu'entre elles et l'Invocation à la Muse.

*
* *

---

25. Chanteur : Georgios Emm. Vardas, dit Kazanis, du village de Krousta Meramvellou. Archives musicales de folklore du Centre d'études d'Asie mineure, Bande MLA P. I v 1.

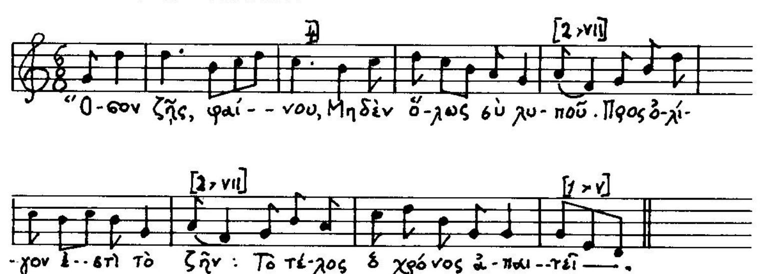
26. Chanteur : Georgios K. Atsalis, du village de Kritsa Meramvellou, Bande MLA P. I r 2.

27. C. Brăiloiu, « Le giusto syllabique », *Anuàrio musical,* VII (Barcelona, 1952), pp. 117-158, reproduit dans : *Problèmes d'ethnomusicologie* (Genève, 1973), pp. 153-194.

La chanson dite de Seikilos, gravée au 1er siècle après J.-C. sur une stèle trouvée à Aydin, près de l'ancienne Tralles, et aujourd'hui au Musée de Copenhague, est d'une lecture mieux assurée encore. Le nombre des notes, dont la hauteur est exprimée en notation alphabétique, et les signes de durée (— pour doubler l'unité de temps, ⌣┘ pour la tripler) indiquent que le temps est ternaire. Ainsi les deux premiers vers [28] se présentent sous la forme :

C Z Z KIZ I K I Z IK O C OΦ
ΟΣΟΝ ΖΗΣ ΦΑΙΝΟΥ ΜΗΔΕΝ ΟΛΩΣ ΣΥ ΛΥΠΟΥ

On le voit, de deux en deux les temps sont affectés de points; la mesure est donc une mesure binaire à temps ternaires. On peut admettre que le temps mis en évidence par les points est le temps fort, d'autant plus qu'il est souligné par l'assonance (φαι] ΝΟΥ (λυ-) ΠΟΥ. Transposant la pièce d'un ton au grave pour éviter les altérations, nous adopterons donc provisoirement la notation :



Ex. 5.

Tant que tu vis, il faut briller,
tu ne dois pas te tourmenter.
La vie ne dure pas longtemps :
le Temps exige son tribut.

Wilamowitz-Möllendorff [29] considère le vers comme un dimètre iambique catalectique (c'est-à-dire où le dernier iambe se réduit à une seule syllabe), mais il en souligne les anomalies : le premier vers se trouve avoir deux syllabes supprimées (« mit zwei unterdrückten Silben ») et le second est en fait un *choriambe*. Cette analyse « classique » a au moins l'avantage de nous rendre attentifs au fait que

28. La pièce n'est pas comme l'*Invocation à la Muse* un distique de « grands vers », mais un quatrain de « petits vers ».
29. *Op. cit.* (note 5), p. 132, note 2.

l'iambe n'est pas forcément accentué sur la longue, et que dans le groupe brève-longue ce peut être la brève qui tombe sur la partie forte du temps. Du reste le mètre appelé *choriambe* implique l'accentuation de la brève de l'iambe; si en effet la longue de l'iambe était accentuée, l'on aurait une impression de mesure à trois temps (♩ ♫ ♩), où l'on ne reconnaîtrait plus le « chorée » (ancien nom du trochée) et l'iambe (♩ ♪ ⁝ ♪ ♩) qu'implique la composition même du mot *choriambe.*

L'analyse « classique », métrique, des vers de la chanson de Seikilos n'aurait donc pas permis, en l'absence de la notation musicale, d'en dégager la véritable structure. Celle-ci, nous l'avons dit en commençant, est fondée sur la carrure, et l'on retrouve le syllabisme de chacun de ses vers dans les « séries valant huit » des chansons enfantines de Brailoiu. On peut mettre ainsi en parallèle, en soulignant les syllabes accentuées :

Ὅσον ζῇς, φαίνου,	Frédéric, ric, ric,
μηδὲν ὅλως σὺ λυποῦ.	C'est l'curé de Saint-Victor,
Πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν	Pour habiller la Vierge en or,
τὸ τέλος ὁ Χρόνος ἀπαιτεῖ.	Eghera, beghera, ţuţumbè [30].

Un distique, attribué par Athénée [31] au poète comique Amphis (IVe s.), mais qui a tous les caractères d'un distique populaire, nous montre comment cette même carrure peut être réalisée dans un rythme trochaïque :

Πῖνε, παῖζε·, θνητὸς ὁ βίος, ὀλίγος οὑπὶ γῇ χρόνος.
Ἀθάνατος δ'ὁ θάνατός ἐστιν ἂν ἅπαξ τις ἀποθάνῃ.

Bois, fais l'amour, la vie est brève, le temps sur terre dure peu.
Seule la mort est immortelle, une fois que l'on est mort.

Le jeu des brèves et des longues donne le schéma :

— ᴗ — ᴗ — ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ — ᴗ — Λ [32]

ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ — ᴗ — ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ — Λ

Il s'agit, on le voit, de quatre « séries valant huit », groupées deux par deux du fait que la deuxième et la quatrième sont catalectiques. A défaut

30. Brăiloiu, *op. cit.* (note 4), pp. 14, 18 et 22 (= *Problèmes,* pp. 276, 280 et 284).

31. *Op. cit.* (note 6), VII 336 c. Les ms. donnent θάνατος δ'ὁ θάνατος, corrigé par Porson en ὁ θάνατος δ'ἀθάνατος. En inversant les termes, on oppose mieux ἀθάνατος à θνητός et l'on reste plus près du texte des ms.

32. Le Λ (*leimma*) indique un silence.

de notation musicale et de points pour signaler les temps forts, c'est par analogie avec la chanson de Seikilos, mais aussi en tenant compte de la stabilité que procure la correspondance du temps fort avec la finale catalectique des vers que l'on peut admettre la transcription en valeurs musicales ci-dessous :

Dans ce cas encore, on retrouve dans les chansons enfantines citées par Brailoiu l'équivalent de ces alternances de groupes de deux et de trois syllabes [33] :

Wart nur, Bäbeli, Wart nur Bäbeli,
Ben amanida, ben amanida,

Et drogue, drogue, mon ânon.
Cent écus, ma vache est vendu'.

On notera que les cellules binaires peuvent se présenter sous les trois formes : , et , ce qui rend compte de la possibilité en métrique antique de remplacer l'iambe (⏑ –) ou le trochée (– ⏑) par le spondée (– –). Cette équivalence du binaire et du ternaire se présente constamment dans la chanson populaire. Paul Verrier [34] se rappelle avoir chanté la même chanson de marche *(Au jardin de mon père)* aussi bien avec des temps binaires () que ternaires (); les Wallons en usaient de même pour la chanson mimée *Savez-vous planter les choux ?* [35]; et, à l'aube du siècle passé, la même chanson de danse grecque (Κόρη μαλαματένια μου) a été notée à 6/8 () en Égypte [36] et à 2/4 () à Lampsaque sur l'Hellespont [37]. En fait, il suffit, pour donner l'impression d'un rythme iambique ou trochaïque, que l'une des composantes de la cellule soit allongée au détriment de l'autre, ce qu'exprimeraient des notations telles que : et .

Un *tsámikos* [38] péloponnésien est de carrure tout à fait semblable à celle des deux chansons antiques que nous venons d'étudier. Son vers est

33. Brăiloiu, *op. cit.* (note 4), pp. 21, 23, 21 et 20 (= *Problèmes*, pp. 283, 285, 283 et 282).

34. Paul Verrier, *Le Vers français*, 3 vol. (Paris, 1931-2), II, p. 195.

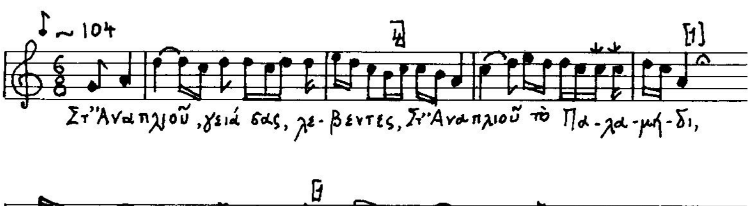
35. Albert Libiez et Roger Pinon, *Chansons populaires de l'Ancien Hainaut*, vol. V (Bruxelles, 1958), p. 425-6.

36. G. A. Villoteau, « De l'état actuel de l'art musical en Égypte », *Description de l'Égypte*, t. 14 (Paris, 1826), p. 466.

37. *Neugriechische Volkslieder* gesammelt von Werner von Haxthausen, herausgegeben von Karl Schulte Kemminghausen und Gustav Soyter (Münster i.W., 1935), p. 182, n° 8.

38. Danse ternaire de Grèce continentale, qui peut aussi se chanter « à table ».

trochaïque, comme celui du distique d'Amphis, mais son rythme musical est celui de la chanson de Seikilos, avec laquelle elle a en commun le dessin mélodique de son premier segment.

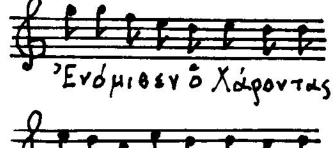


Ex. 6.

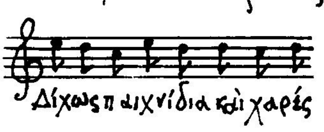
La chanson moderne [39] permet de déterminer la structure strophique de la chanson antique. Son schéma est très nettement : A B B ^{var} B^{var}; à première vue, celui de la chanson antique est : A B B′ C; mais, à mieux considérer le détail du mouvement mélodique, on s'aperçoit que les huit premières notes des segments B′ et C, qui partent du *sol* pour s'élever au *ré* et redescendre au *sol,* ne diffèrent que pour tenir compte des accents de hauteur du texte [40], accents qui tombent sur la 3e syllabe dans la

39. Chanteur : Sotirios Panagiotopoulos. Enregistré à Chrysovitsi (Arcadie) en 1959 et publié par Sotirios (Sam) Chianis : *The vocal and instrumental Tsamiko of Roumeli and the Peloponnesus,* polycopié (Univ. of California, Los Angeles, 1967), p. 214, n° 7. S. Chianis, comme il est d'usage pour le *tsámikos,* étant donné la lenteur du tempo, le note à 6/4. Du fait de l'intonation incertaine du chanteur, nos transcriptions présentent quelques différences.

40. De la même manière, un chanteur chypriote, de nos jours encore (Disque Ethnic Folkways Library FE 4468), modifie le détail du mouvement mélodique d'une même phrase pour tenir compte de l'accent tonique :



avec accent sur les syllabes 2 et 6,



avec accent sur les syllabes 1, 4 et 8.

Il le fait inconsciemment. La non-correspondance des accents de hauteur entre strophe et antistrophe n'est un problème que pour les philologues modernes.

phrase B′ (l'accent de ἐστὶ est purement graphique), sur les 2e et 5e dans la phrase C.

Ainsi le schéma peut-il être ramené à A B B^{var} B^{var}_{cad}, qui indique que le dernier segment ne se distingue essentiellement des deux précédents que par sa cadence.

C'est encore à la chanson populaire qu'il convient de se référer pour déterminer le mode de la chanson.

Mais il faut d'abord examiner de plus près la disposition des signes gravés sur la stèle. Elle n'offre que deux cas où une seule syllabe est chantée sur trois notes. Le premier est celui de la syllabe ΦΑΙνου. A chacune des trois lettres verbales est superposée, on l'a vu (p. 12), une lettre « musicale » : KIZ. On s'attendrait donc qu'aux trois lettres de la dernière syllabe απαιΤΕΙ se superposent semblablement les trois lettres musicales CXᒣ. Ainsi seulement se trouverait justifiée la transcription par trois notes d'égale valeur que nous avons adoptée provisoirement. Or les trois lettres musicales sont pressées les unes contre les autres de sorte qu'elles ne dépassent que de peu, à gauche et à droite, la seule lettre « verbale » E. C'est exactement la graphie appliquée pour les deux notes qui correspondent aux finales des deux vers précédents, qui sont elles aussi resserrées sur la lettre médiane des syllabes λυΠΟΥ et ZHN. Et l'on retrouve, surmontant le ᒣ final (et partiellement le X qui le précède), la barre horizontale qui, superposée aux syllabes λυΠΟΥ et ZHN, en double la durée, justifiant la transcription ♪♩ admise dans les deux cas. Ainsi s'explique pourquoi Reinach [41], par analogie, donne aux trois dernières notes non pas le rythme ♩♩♩ mais ♫♩. Winnington-Ingram considère cette solution comme improbable mais non impossible [42]. De son côté, R. Wagner [43] émettait l'hypothèse que la lettre X représenterait peut-être non une note à proprement parler, mais un signe d'exécution (*Vortragszeichen*). Il la jugeait d'un tracé moins soigné que les autres lettres de la stèle, ce qui ne me paraît pas le cas, mais, coincée qu'elle est entre le C et le ᒣ, j'y verrais volontiers une « petite » note, et transcrirais donc ♪♪♩ ; la liaison, l'*hyphen*, soit dit en passant, réunit, comme dans notre notation, le C au ᒣ.

Reste un point à préciser. Tout musicien à qui l'on demandera de chanter la chanson de Seikilos [44] respirera entre les hémistiches, davantage pour marquer la ponctuation du texte, où les hémistiches
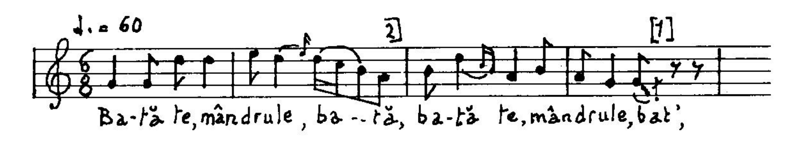
41. *Op. cit.* (note 1), p. 193.
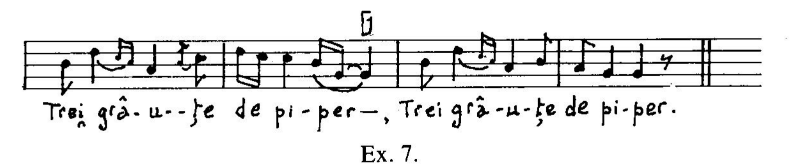
42. « Fragments of New Tragic Texts », *Symbolae Osloenses,* 28 (1950), Appendix III, *Greek rhythmical notation,* pp. 73-87, pp. 74-75.

43. Rudolf Wagner, « Der Berliner Notenpapyrus », *Philologus,* 77 (N.F. Bd. 31), pp. 256-310, p. 286, note 13.

44. C'est le cas d'Arda Mandikian (Disque HMV, HLP 2) et d'Antoinette Hauville (Disque AZ 505).

sont des propositions indépendantes juxtaposées, que pour reprendre souffle. On entend donc : (φαί)νου, (λυ)ποῦ, ζῆν. Par analogie, je propose donc de transcrire : [45]. Ainsi l'accent circonflexe qui fait de la syllabe finale des diphtongues λυποῦ, ζῆν et ἀπαιτεῖ des périspomènes serait rendu les trois fois de manière analogue et conforme à la valeur musicale du circonflexe, alors que la finale non accentuée de φαίνου n'entraîne pas de chute mélodique. Comme l'a remarqué Curt Sachs [46], cette chute finale (*Schlussabfall*) sur la quarte inférieure « se présente fréquemment comme une sorte de sanglot (*Schluchzer*) chez les peuples primitifs (*Naturvölker*) d'Asie et même dans les Balkans ». On en a d'assez nombreux exemples dans la chanson grecque [47]. Mais plus proches de la chanson de Seikilos sont des chansons roumaines, recueillies par Bartók dans le Maramures, et dont le vers est l'octosyllabe trochaïque, catalectique ou non. Dans l'une [48]





Ex. 7.
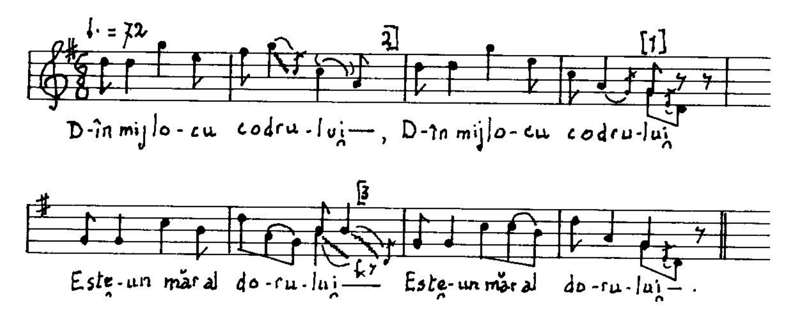
---

45. C'est tout à fait arbitrairement qu'Ettore Romagnoli (« I frammenti della musica greca. L'Epitafio di Sicilo », *Musica d'oggi*, VIII [1926], pp. 172-174, p. 173) prolonge la finale : .

46. Curt Sachs, *Musik des Altertums* (Breslau, 1924), p. 63.

47. S. Baud-Bovy, *Études sur la chanson cleftique* (Athènes, 1958), p. 119 et *Chansons populaires de Crète occidentale* (Genève, 1972), p. 78. — Γ. Κ. Σπυριδάκη καὶ Σπ. Περιστέρη, *Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια*, t. III, *Μουσικὴ Ἐκλογή* (Athènes, 1968), pp. 46-47, 60, 343-344. — K. D. Tsangalas, « Probleme und Aspekte der Erforschung des Liedgutes in seinem ursprünglischen Milieu, mit musikalischen Bemerkungen von Samuel Baud-Bovy », *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes*, 27 (1978), pp. 9-43, p. 18.

48. Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, éd. B. Suchoff, vol. V, *Maramures County* (La Haye, 1975), p. 84, n° 69.

on retrouve le saut de quinte initial, la division ternaire des temps et la structure strophique (ABB^{var}B). Dans l'autre [49]



Ex. 8.

où l'ambitus est élargi par la transposition à la quinte inférieure caractéristique des chansons hongroises, le dessin du glissement à la quarte inférieure est le même que celui que nous avons déduit de l'étude du tracé de la stèle.

Bartók écrit à ce propos : « Très fréquemment la fin de la mélodie (ou du segment mélodique) fait une chute sur la quarte inférieure. Soit l'avant-dernière syllabe est chantée sur la véritable finale et la dernière syllabe sur la quarte inférieure : (la là), soit la dernière syllabe est chantée sur la finale et glisse de là à la quarte inférieure : (la là). Cette particularité rend évidemment plus difficile la détermination, si importante pour la structure de la mélodie, de la finale véritable (et non apparente seulement) de la mélodie et des segments mélodiques » [50].

Winnington-Ingram admet, lui aussi, que dans l'épitaphe de Seikilos la tonique est le *sol.* Pour lui « la mélodie emploie les notes de l'aspect d'octave phrygien (noté en clé ionienne). Dans ce mode de *ré,* le *sol* est presque certainement la tonique, alors que la cadence finale se fait sur *ré* en passant par *mi* » [51]. Pour d'autres musicologues, il s'agirait d'un mode « hypophrygien », interprétation combattue par Jacques Chailley [52].
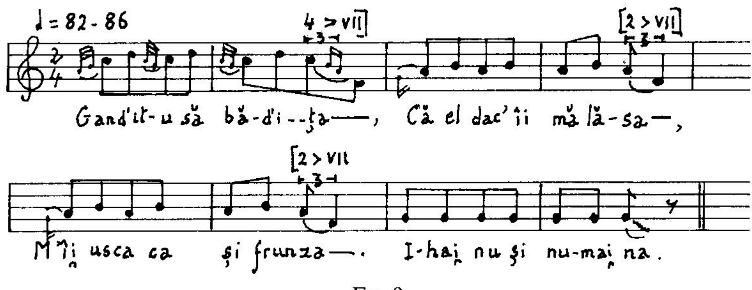
---

49. *Ibid.*, p. 85, n° 70 a.

50. Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (München, 1923), p. XVI.

51. R. P. Winnington-Ingram, *Mode in ancient Greek music* (Cambridge, 1936), p. 38.

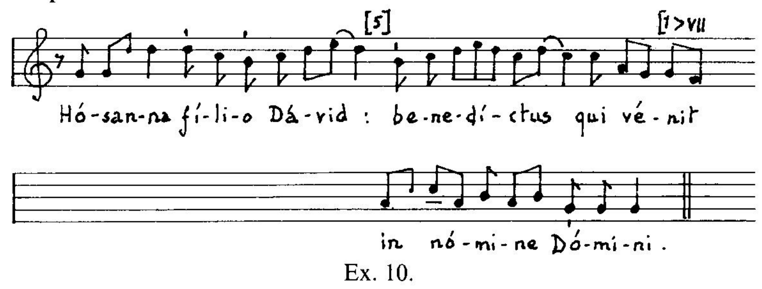
52. *Op. cit.* (note 1), p. 167.

On le voit, comme pour le rythme, la référence aux théoriciens de l'Antiquité ne fait que compliquer le problème. Ne vaut-il pas mieux se borner à constater que la chanson de Seikilos a exactement le mode qui caractérise les chansons roumaines du Bihor ? L'une d'elles [53], en octosyllabes trochaïques catalectiques, présente les mêmes cadences, d'abord sur le degré 4 (glissant, il est vrai, sur le degré VII), puis, par deux fois, sur le degré 2 glissant sur VII, pour finir, après avoir répété avec insistance la tonique, par un glissando vers le grave :



Ex. 9.

Elles appartiennent l'une et l'autre à un mode qui n'a rien de phrygien, le mode de *sol*, qui est celui aussi de la première antienne des Rameaux [54], dont Gevaert [55] a été le premier à signaler la parenté avec la chanson de Seikilos : même saut de quinte initial, même cadence médiane sur le degré VII, même conclusion par une triple répétition de la tonique :



Ex. 10.

---

53. Béla Bartók, *op. cit.* (note 48), vol. II, *Vocal Melodies* (La Haye, 1967), p. 553 (= 499 du manuscrit), n° 456 a.

54. *Graduel-vespéral* (Paris, 1924), p. 429.

55. Fr. Aug. Gevært, *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine* (Gand, 1895), p. 313.

W. Fischer (« Das Grablied des Seikilos », *Ammann-Festgabe*, I [Innsbruck, 1953], pp. 153-165, p. 161) fait honneur de ce rapprochement à Anton Möhler (*Die griechische, griechisch-römische und altchristlich-lateinische Musik* [Rome, 1898]), bien que celui-ci dans sa préface (p. V) et sa bibliographie cite comme une de ses sources l'ouvrage de Gevært.

Ainsi, parallèlement à la musique des professionnels, s'est perpétuée en Grèce une musique populaire, qui, pendant des millénaires, n'a cessé d'obéir aux mêmes lois, et, comme la langue elle-même, frappe par son extrême conservatisme.

*
* *

P.S. R. Beaton, « Modes and Roads, Factors of change and continuity in Greek musical tradition », *The Annual of the British School at Athens,* 75 (1980), p. 1-11, considère lui aussi l'épitaphe de Seikilos comme un exemple de musique populaire, et cite (p. 11), sans indiquer sa source, une chanson turque en heptasyllabes trochaïques, de rythme analogue et présentant le même saut de quinte initial.

*
* *

SUMMARY

FOLK SONGS OF THE ANCIENT GREECE

Two of the surviving relics of ancient Greek Music are unmistakably genuine Folk Music.

The verse of the *Invocation to the Muse* (Ex. 1) (erroneously attributed to Mesomedes by Pöhlmann, who transcribes incorrectly his three last notes) is a typical folk verse, which may be considered as the missing link between the Aristophanian catalectic iambic tetrameter and the Byzantine and Modern Greek « political » verse. A Cretan song, recorded in 1954, produces the same verse, the same rhythm and the same median cadences (Ex. 3).

The verses of the song engraved on the *gravestone of Seikilos* (Ex. 5) don't belong to the classical metrics; they are rather similar to nursery-rhymes. A dance-song of Peloponnesus (Ex. 6) retains the same rhythm, and we find the same shape and the same last gliding to the low fourth in Rumanian Folk Songs of Maramures (Ex. 7, 8), and the same G-mode, with middle cadences on the seventh degree, in Rumanian Songs of Bihor (Ex. 9) and in the first Anthem of Palm Sunday too (Ex. 10).

Adrienne Fried BLOCK

Timbre, texte et air

ou : comment le noël-parodie peut aider à l'étude de la chanson du XVI[e] siècle *

Le seizième siècle était l'âge de la parodie [1]. Bien que la coutume de fournir des textes de substitution aux mélodies sacrées et profanes ait été pratiquée longtemps avant l'année 1500, l'afflux de chansons-parodies, et surtout d'airs populaires pourvus de paroles pieuses, caractérise le seizième siècle et se prolongea jusqu'au dix-septième. La mode de voler les beaux airs au diable, qui eut ses origines bien avant Luther, trouva également son expression avant la fin du quinzième siècle dans le *villancico* sacré, la *lauda* florentine, et le noël français [2]. Ces genres

---

* Cet essai est la version développée d'un exposé présenté au Congrès national de l'American Musicological Society, New York, 1979. [La traduction française, due à Isabelle Cazeaux, a été revue par Georgie Durosoir. *NDLR*]

1. Le mot « parodie » est employé ici, plutôt que « contrafacture », parce que c'était le terme dont on se servait au XVI[e] siècle pour désigner des textes de substitution pour la musique vocale. Selon Robert Falck (« Parody and Contrafactum : A Terminological Clarification », *The Musical Quarterly*, LXV [1979], 2), on rencontre ce terme pour la première fois dans le titre d'un recueil de « poèmes classique tournés en intentions chrétiennes par les techniques de la parodie », *Parodiae morales* (Paris, Henri Estienne, 1575). C'était le premier d'une quantité de recueils semblablement intitulés qui parurent en France aux XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles, et dont plusieurs comportaient des parodies sacrées (*ibid.*, 6-7). Falck, ainsi que Lewis L. Lockwood, « On "Parody" as Term and Concept in 16th-Century Music », *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, ed. by Jan LaRue (New York, 1966), pp. 560-75, conclut néanmoins que le terme « contrafacture » est le meilleur.

2. Sur la prédilection pour les parodies ou *contrafactures* littéraires au Moyen Age et pendant la Renaissance, voir Bruce W. Wardropper, « The Religious Conversion of Profane Poetry », in *Studies in the Continental Background of Renaissance Literature*, Essays presented to John H. Lievsay, ed. by Dale

répondaient, à la veille de la Réforme, à un besoin de textes sacrés en langue vulgaire, qui réaffirmaient les croyances et les pratiques catholiques traditionnelles. Après la Réforme, plusieurs genres parodiques se manifestèrent, qui proclamaient les dogmes protestants, parmi lesquels les chansons spirituelles, les hymnes luthériens, les psaumes genevois, hollandais et autres psaumes calvinistes.

Il n'est pas difficile de découvrir les raisons de cette avalanche de parodies. Le besoin, particulièrement répandu au moyen âge, de citer une autorité, d'édifier sur l'œuvre d'autrui, n'avait pas encore disparu en 1500 [4]. Les parodies textuelles représentaient une expression de ce besoin; l'impulsion la plus forte était certainement la foi. Le moine dominicain Savonarole convainquit les Florentins de chanter des *laudes*, c'est-à-dire de chanter leurs chants carnavalesques avec des textes de substitution dévots, tandis qu'un franciscain, dont les frères anglais avaient divinisé le *carol* presque deux siècles auparavant, fut l'auteur présumé de la première anthologie de noëls-parodies [5]. Jean Tisserant (mort en 1501) était un moine franciscain et un prédicateur populaire; on lui a attribué les premiers noëls-parodies parus dans les recueils manuscrits et imprimés [6]. On compte parmi ses successeurs des prêtres,

---

B. J. Randall (Durham, N. C., 1977), pp. 203-21. Bien que Wardropper fasse mention de plusieurs genres parodiques, y compris le *carol*, le *villancico* sacré et la chanson spirituelle protestante, il ne fait aucune allusion au noël.

Sur le *villancico* sacré, voir Sister Mary Paulina St-Amour, *A study of the Villancico up to Lope de Vega*, Thèse de doctorat, Catholic University of America (Washington, D.C., 1946). Sur la *lauda*, voir l'excellente étude de la *lauda* monophonique de John Stevens, dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. X (Londres, 1980), particulièrement la p. 541. Sur le noël, voir notre thèse de doctorat « Pierre Sergent's *Les Grans Noelz*, ca. 1537, and the Early French Parody Noel », City University of New York, 1978, publiée sous le titre : *The Early French Parody Noel* (Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1983).

3. Sur la chanson spirituelle, voir Marc Honegger, *Les chansons spirituelles de Didier Lupi et les débuts de la musique protestante en France au XVI*[e] *siècle*, 3 vols., thèse de doctorat, Université de Paris, 1970 (Lille, 1971); Howard Mayer Brown, « The *Chanson Spirituelle*, Jacques Buus, and Parody Technique », *JAMS*, XV (1962), 145-73; Dorothy S. Packer, « Les Chansons spirituelles de 1597 : une anthologie protestante inconnue », *Revue de Musicologie*, 65 (1979), 5-50; Henri-Léonard Bordier, *Le Chansonnier huguenot du XVI*[e] *siècle* (Paris, 1870).

4. Bonnie J. Blackburn, « A Study in the Musical Veneration of Mary », *The Musical Quarterly*, LIII (1967), 57.

5. Voir R. H. Robbins, « The Earliest Carols and the Franciscans », *Modern Language Notes*, 53 (1938), 239.

6. Sur les attributions des plus anciens recueils de noëls à Tisserant, voir Amédée Gastoué, « Sur l'origine du genre "Noël" », *Guide du Concert*, t. 22 (1935-36), 327-28; du même, *Les Cantiques populaires en France* (Niort, 1905), p. 123; Georges Greute, éd., *Dictionnaire des lettres françaises : Le Moyen Âge* (Paris, 1964), pp. 714-15. Tisserant mourut en 1501, d'après les *Chroniques d'Enguerrand de Monstrelet* (Paris, 1572), fol. 234.

des moines, des pédagogues, et des apologistes catholiques [7]. Bien qu'il y ait relativement peu de noëls polémiques, les noëls expriment des croyances de base de la doctrine catholique. Ils furent spécialement efficaces pour confirmer l'importance du culte marial, pratique qui fut attaquée par les protestants.

L'imprimerie a sans doute contribué à la vogue du noël et de la chanson rustique. Dès les premières années du seizième siècle, les imprimeurs parisiens étaient en mesure de produire des livres à meilleur marché qu'il n'avait été possible auparavant; par conséquent, ils commencèrent à publier des œuvres plus attractives : il s'y trouvait des recueils en vers de chansons rustiques — les Attaingnant des pauvres — qui comprenaient aussi parfois une parodie religieuse ou de même sujet que la chanson qui avait servi de modèle [8]. On publiait les noëls-parodies, ainsi que les chansons spirituelles-parodies, en recueils indépendants, et on colportait probablement dans les rues tous les chansonniers de ce genre. Les chansonniers profanes et sacrés venaient souvent des mêmes imprimeries; ils étaient en quelque sorte analogues [9]. Les chansons spirituelles et les noëls prenaient souvent modèle sur les chansons des recueils de poésie populaire, et on publiait les trois genres dans des recueils de même format, qui n'étaient guère conçus pour durer : éditions de poche sans reliure. On a sans doute publié beaucoup d'autres livres de ce genre, car bon nombre d'imprimeurs du seizième

7. Parmi les successeurs ecclésiastiques de Tisserant se trouvent plusieurs compilateurs dont les recueils figurent dans l'Appendice : François Briand, Lucas Le Moigne, Jehan Daniel, Guillaume Petit, Samson Bedouin et Jean Triguel. Les noëls du prêtre Y. L. Crestot sont signés et datés de 1536 dans SergentNN.

8. L'édition définitive des chansons populaires de cette époque a été faite par Jeffery, et comprend des imprimés de *ca.* 1512 à 1543. Plusieurs chansons qui se trouvent dans son édition correspondent à des noëls. *Le Jardin de plaisance* d'Anthoine Verard, *ca.* 1501, recueil ancien qui ne figure pas sur la liste de Jeffery, comprend des chansons de cour. Un ou deux textes du *Jardin* seulement correspondent à des noëls.

9. Par exemple, Jeffery attribue un certain nombre de recueils anciens de textes poétiques de chansons à la Veuve Trepperel ou Jehan Jehannot (Jeffery : 90 [a]; Fragment A; 90 [b]; 53; 11; 12), tandis que deux recueils de noëls, *ca.* 1512-15, nouvellement découverts (TrepperelNN et TrepperelLGN), portent l'adresse de Trepperel. Alain Lotrian, qui fit paraître une édition de TrepperelLGN vers 1530, imprima également trois grands recueils de chansons (Jeffery : 1535; 1537; 1543) en plus de six autres recueils que Jeffery a attribués, à titre d'hypothèse, au même éditeur. (C'est aussi Jeffery qui attribue à Lotrian l'édition de 1535). Jehan Bonfons, qui fit une réimpression de SergentLGN dans BonfonsLGN, en changeant seulement le nom de l'éditeur, publia aussi les *Chansons nouvellement composées* (Paris, 1548), parmi d'autres recueils en vers.

siècle firent fortune uniquement grâce à la vente de recueils de noëls [10].

Mais c'est la chanson elle-même, plus qu'aucun autre facteur, qui explique la vogue des chansons-parodies, y compris les noëls. Ainsi que plusieurs genres contemporains, le noël, à quelques exceptions près, prend modèle non pas sur la chanson de cour de la fin du quinzième siècle, mais sur la chanson rustique du début du seizième. C'est la chanson servant de modèle qui détermine la forme du poème du noël-parodie, parfois son langage, et de temps en temps ses images. En effet, plus il demeure de texte littéraire originel, plus il est facile de chanter la parodie. Cependant, on doit nécessairement connaître l'air à fond, si on doit chanter le texte de la parodie. La chanson rustique existait vraisemblablement dans la tradition orale. En outre, les chansons circulaient sous forme de textes littéraires, de chansons monodiques, et d'arrangements polyphoniques. La vogue de la chanson rustique du seizième siècle se propage dans toutes les classes et à travers toutes les régions — fait bien connu d'après la vaste littérature sur ce genre [11]. La faveur dont jouissait le noël provenait sans doute de la chanson.

L'apparence des recueils de noëls démontre que la plupart de ces pièces étaient connues non pas sous leurs propres incipit littéraires, mais sous ceux des chansons qui leur avaient servi de modèles; les tables des matières des recueils importants donnent les chansons citées comme timbres plutôt que les noëls-parodies.

Deux tables des matières font valoir combien le noël dépend de la chanson. La première est tirée de *S'Ensuyvent plusieurs belles chansons*, recueil de plus de deux cents textes de chansons, publié à Paris (par Alain Lotrian?) [9] en 1535 (Illustration I). La seconde est celle des *Grans noelz*

---

10. Cf. l'introduction de Henri Chardon à son édition, *Noëls de 1512 de François Briand* (Paris, 1904), p. 55. Voir aussi Philippe Renouard, *Répertoire des imprimeurs parisiens* (Paris, 1965), p. 43. Le taux de l'usure était sans doute plus élevé pour les recueils protestants, car la possession de ces livres équivalait à de l'hérésie. Voir Ernest de Fréville, *De la police des livres au XVIe siècle. Livres et chansons mis à l'index par l'inquisiteur de la province ecclésiastique de Toulouse (1548-49)* (Paris, 1853).

11. Les deux sources principales de chansons monophoniques de cette époque sont : Paris, Bibl. nat., f. fr. 9346 et 12744. Ces chansons ont été publiées respectivement par Théodore Gérold, *Le Manuscrit de Bayeux* (Strasbourg, 1921) et par Gaston Paris et Auguste Gevaert, *Chansons du XVe siècle* (Paris, 1875). Parmi cette vaste littérature sur la chanson, voir surtout François Lesure, « Éléments populaires dans la chanson française au début du XVIe siècle », *Musique et poésie au XVIe siècle* (Paris, 1954), pp. 169-84; BrownMFST; du même, « The Genesis of a Style : The Parisian Chanson, 1500-1530 », pp. 1-50, et Daniel Heartz, « Les Goûts réunis : or, The Worlds of the Madrigal and the Chanson Confronted », pp. 51-81, ces deux articles dans *Chanson and Madrigal, 1480-1530 : Studies in Comparison and Contrast*, éd. James Haar (Cambridge, Mass., 1964).

Illustration I. [Alain Lotrian, imprimeur,] *S'Ensuyvent plusieurs belles chansons* ([Paris,] 1535), f. A2.

Illustration II. Pierre Sergent, imprimeur, *Les Grans noelz* (Paris, ca. 1537), f. A2'.

(Clichés Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

de Pierre Sergent, publiés à Paris vers 1537 (Illustration II). La seule différence entre les deux tables consiste dans la présence du mot « sur » à la tête du titre de chaque chanson, ce qui indique que le texte est une parodie. Dans le corps des recueils de noëls, les paroles ou « timbres » dont on se sert pour introduire les textes des noëls varient d'un noël à l'autre. Le timbre d'un noël se lit, par exemple : « Noël nouveau sur la chanson de l'Amour de moy si est enclose », tandis qu'un autre est intitulé : « Autre noël sur le chant de Sur le pont de Lyon ». Dans le cas du noël sur l'air de « De mon triste et desplaisir », le timbre se compose du mot « sur », suivi de l'incipit de la chanson [12]. Il arrive parfois qu'un noël qui était d'abord parodique, prenne une existence indépendante de son air d'emprunt; cela signifie que le texte du noël s'identifiait si intimement avec l'air qu'aucun timbre n'était nécessaire [13]. Mais la plupart des noëls continuaient à dépendre de leurs modèles pour leur identification.

Bien que la forme des noëls, et parfois une partie de leur texte, dérivent de leurs modèles, leur contenu est en général indépendant. Les textes de noëls, des derniers recueils du quinzième siècle jusqu'à la fin du seizième sont, à part quelques exceptions, des chansons de Noël, ou des chansons sur la nativité et les événements qui l'entourent. Les noëls ressemblent souvent à des drames en miniature; en effet, la plupart décrivent les mêmes événements que les cycles de mystères de la nativité, en commençant par la création, et comprenant la chute, les prophéties, la vie de Marie, la nativité, l'annonce faite aux bergers ainsi que leur adoration, la Circoncision, l'Épiphanie, le massacre des Innocents, la

---

12. Le noël « Vray Dieu, il n'est si doulce chose », sur le timbre de « L'Amour de moy, si est enclose », se trouve dans TrepperelLGN, fol. 180'; LotrianLGN, fol. 165; NyverdLGN, fol. B2' : SergentLGN, fol. 141; BonfonsLGN, fol. 141; ArsenalN, fol. 136. La chanson se trouve dans Jeffery : 90(a), no. 6, ainsi que dans 1535, 1537, 1538, et 1543. L'édition des deux textes se trouve dans Block, Vol. II, no. 128. Le noël « Sur le pont de Syon », sur le timbre de « Sur le pont de Lyon », se trouve dans SergentLGN, fol. 160; BonfonsLGN, fol. 160; ArsenalN, fol. 152; BonfonsGBN, fol. 49'; Rigaud, no. 47. Le texte de la chanson n'a pas été publié séparément, mais se trouve dans l'adaptation musicale anonyme à trois voix dans Copenhague 1848, pp. 10-11; dans une version à quatre voix de Claudin de Sermisy, comme insertion manuscrite dans 1536^2 MS 7^1. Les deux textes se trouvent dans Block, Vol. II, no. 150. « De mon triste desplaisir » est traité ci-dessous.

13. Le célèbre « Noël pour l'amour de Marie », par exemple, avait à l'origine le timbre « Faulce trahison » dans Mareschal, no. 15 [édition diplomatique dans *Le Spectateur Catholique*, t. IV (1898), p. 137; éd. dans Block, Vol. II, no. 26]. Sur l'attribution de ce recueil aux éditeurs Pierre Mareschal et Barnabé Chaussard, voir Julien Baudrier, *Bibliographie lyonnaise : Recherche sur les imprimeurs, librairies, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle,* Vol. XI, p. 486 (réimpression, Paris, 1964).

fuite en Égypte et la mort d'Hérode. Quelques-uns font aussi allusion à la crucifixion et à la résurrection. Mais l'événement central est d'ordinaire la nativité. Les bergers jouent souvent des rôles importants dans les noëls, et ces bergeries se chantent fréquemment en patois. Un certain nombre de noëls sont effectivement des drames en miniature, car ils sont munis de rubriques pour l'exécution, comprenant des directives pour le chant et la danse [14].

Les noëls parurent pour la première fois dans des recueils de textes sans musique, vers 1495. Le manuscrit Paris, Bibl. de l'Arsenal, 3653 a pu appartenir à Charles VIII et à son épouse Anne de Bretagne [15]. Il comprend les textes de noëls latins, français et macaroniques. Si quelques-uns sont des parodies, aucun timbre n'en indique les airs, et aucun n'a été identifié d'après le seul texte. Mais un deuxième recueil manuscrit, Paris, Bibl. nat., f. fr. 2368, dont la présence dans les bibliothèques de Charles VIII et de son successeur Louis XII est bien connue, contient, en plus des textes semblables à ceux du manuscrit de l'Arsenal, huit noëls pourvus de timbres [16]. Ce second recueil manuscrit est attribué au moins en partie à Tisserant, ainsi que les textes d'un des plus anciens recueils imprimés, *S'Ensuyvent les noelz tresexcelens,* de Guillaume Guerson, publié à Paris entre 1495 et 1502.

Bien qu'il ait existé des noëls en plusieurs dialectes régionaux, la présente étude traite des recueils de noëls principalement en français, qui comprennent également, de temps à autre, un noël en latin ou en dialecte. Nous avons examiné environ soixante-dix recueils de ce genre, de la fin du quinzième et du seizième siècle. Tous, à l'exception du manuscrit de l'Arsenal, contiennent des textes parodiques avec des timbres se rapportant à des chansons rustiques.

Les noëls sont rarement accompagnés de musique. Après le timbre d'introduction paraît le texte, qui peut aller de trois à quarante strophes. En dépit du désordre fréquent des textes, des refrains raccourcis ou manquants, de l'emploi répandu d'abréviations, de l'absence d'indications de reprise (p. ex. *bis*), des contradictions dans la mise en page, les textes de noëls offrent de précieux renseignements relatifs au texte et à la musique de leurs modèles-chansons. Un noël reproduit au minimum le dessin strophique de son modèle, afin qu'il puisse être

14. Voir dans la Bibliographie les recueils de Petit, Briand, et AneauGN dans leur intégralité. Des noëls dialogués se trouvent, individuellement, dans Treppe-relLGN, ff. 137, 140, et 145; LotrianLGN, ff. 127', 124, et 132; NyverdLGN, fol. B3'; Le Moigne, fol. P 1 (éd. dans Pichon, p. 141); SergentLGN, nos. 77, 79, 99 et 103 (éd. dans Block, Vol. II); AneauCN, fol. b2.

15. Le MS 3653, fol. 36, fait aussi allusion au mariage de Charles VIII et Anne de Bretagne, en 1491, et à la mort du dauphin François en 1498. L'élégance du manuscrit — parchemin avec initiales enluminées en rouge et en bleu — suggère également un possesseur important.

16. MS 2368, ff. 39', 42, 48', 50, 52, 60, 70, et 73.

chanté sur le même air. De plus, il n'est pas impossible que le noël préserve une partie du texte originel — parfois même une strophe entière. On peut parfois ne modifier que quelques mots pour transformer un poème d'amour en noël de salut [17].

Les noëls peuvent souvent aider à dater une chanson. Les premiers recueils de noëls, par exemple, sont antérieurs de presque vingt ans aux premiers recueils de poésie populaire, ainsi qu'à la plupart des arrangements polyphoniques manuscrits et imprimés de chansons rustiques. D'autre part, une citation en tant que timbre peut constituer non seulement le plus ancien, mais le seul témoin de l'existence d'une chanson. En général, les timbres donnent les premières paroles d'une chanson; cependant, ils peuvent être trompeurs. Il arrive qu'un timbre donne l'incipit du refrain d'un texte strophique, au lieu de l'incipit du vers initial d'un poème, ou bien qu'il donne l'incipit du vers d'un virelai, alors que l'on s'attendait à un refrain. Il peut aussi se rapporter à un vers interne du refrain, ou au début d'une strophe autre que la première; ou le soit-disant timbre peut être bel et bien un titre connu. Certains timbres sont faux, et se rapportent à une autre parodie, et non à l'original. Un catalogue d'incipit de chansons et noëls à double entrée révèle les diverses manières de citer les chansons. Par conséquent, de nouveaux renseignements sur la chanson nous sont donnés d'après les timbres. Bien qu'ils puissent à l'occasion être trompeurs, les timbres peuvent être aussi une riche source de renseignements sur la chanson.

C'est encore d'une autre manière que le noël peut aider à l'étude de la chanson. La plupart des noëls, qu'ils fassent partie d'un recueil d'un ou de cent soixante textes, ne contiennent pas une note de musique. Mais un petit nombre de mélodies se trouvent dans quelques recueils de noëls-parodies, généralement sans identification en dehors de leurs textes de substitution. Une fois identifiés, ces airs s'ajoutent au précieux fonds de monodie profane. Bien que cet aspect du noël ait été discuté ailleurs d'une façon plus détaillée [18], nous en avons donné un exemple dans cet

---

17. Le poème de Marot, « Plaisir n'ay plus, mais vy en desconfort », fut transformé par Jehan Daniel en noël, dont le vers initial est : « Plaisir n'ay plus que vivre en desconfort » (DanielSPNN, fol. B3). Le poème de la chanson est tiré de *L'Adolescence clémentine* de Marot (Paris, 1538), fol. 99. Le texte est simplement cité dans Jeffery : 1538. Les adaptations musicales comprennent la chanson anonyme à 4, 1528[5], fol. 9'; 1530[4], fol. 5', et Munich 1516, fol. 20', toutes basées sur le même *cantus prius factus*. Pour d'autres adaptations, voir Block, Vol. II, no. 36.

18. Des noëls avec musique se trouvent dans les recueils suivants : Briand, Petit, LNN, NyverdLGN, ModerneFN, BonfonsGBN, et AneauGN. ModerneFN est la source principale. Ses dix noëls musicaux sont décrits dans Block, Vol. I, pp. 150 et suiv. De nouveaux renseignements sur ce recueil figurent dans notre ouvrage récemment publié (voir note 2).

article pour montrer l'étendue des renseignements sur la chanson que l'on peut obtenir de l'étude du noël.

*
* *

Le noël sur le timbre « De mon triste desplaisir » a révélé des renseignements sur la datation de la chanson, sur son histoire, y compris sa première manifestation, et nous a fourni le premier modèle monophonique de la mélodie. Il nous fournit aussi un bon exemple du procédé parodique, car la chanson et sa parodie ont la même forme distinctive :

Chanson	*Noël*
De mon triste et desplaisir	David, Jacob, Ezechias,
A vous, belle, je my complains;	Chantez, le filz de Dieu est né.
Car vous traictez tout mon désir	Abraham, aussi Helias,
Si tresmal que je m'en plains.	Le mal faict vous est pardonné.
Entre vos mains	Lort chien damné
Souffre maulx maintz	Est condampné
Sans nul confort;	Au nois palut;
Dont sur ma foy,	Est estonné
Comme apperçoy,	Puis que donné
Vous avez tort.	Vous est salut [19]

Chaque strophe consiste en quatre vers de sept et huit syllabes en alternance, suivis de six vers de quatre syllabes, la strophe entière rimant selon le schéma ABAB CCDCCD. Ainsi la chanson aurait pu être le modèle pour le noël-parodie; d'autre part, n'importe quelle adaptation du texte de la chanson conviendra au texte du noël.

La première version musicale de la chanson « De mon triste » est celle de Richafort, publiée en 1529 par Attaingnant [20]. Son *superius* figure dans l'exemple musical I, où les textes de la chanson et du noël sont indiqués au-dessous des notes. On retrouve la même mélodie plus tard comme psaume monophonique dans les *Souterliedekens* de 1540 [21], puis arrangée pour trois voix par Clemens non Papa [22]. Il existe une autre source. Un recueil de noëls publié par Jacques Moderne est l'une des rares collections de noëls-parodies à contenir un ou plusieurs noëls
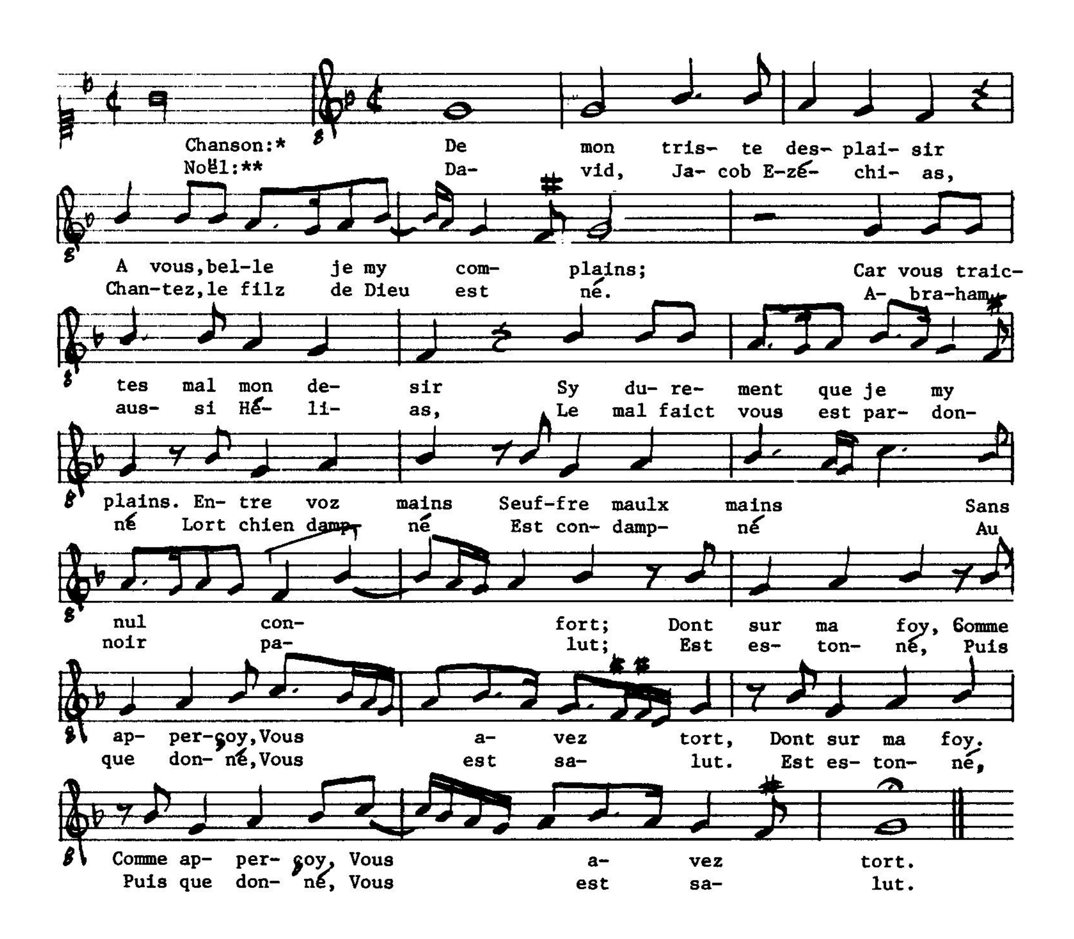
---

19. La chanson se trouve dans Jeffery : 16, no. 13; 17; La Fleur 110; 1535; 1537; 1538; et 1543. Le noël se trouve dans Carronne, fol. A2'; SergentLGN, fol. 77; BonfonsLGN, fol. 77; ArsenalN, fol. 83' (éd. dans Block. Vol. II n° 71).

20. 1529³, fol. 3; Munich 1516, fol. 21', Cambrai 125-128, p. 126.

21. CockSL, Ps. 113 (éd. dans Elisabeth Mincoff-Marriage, *Souterliedekens* [La Haye, 1939], p. 287).

22. ClemensOO, Vol. II, p. 88.

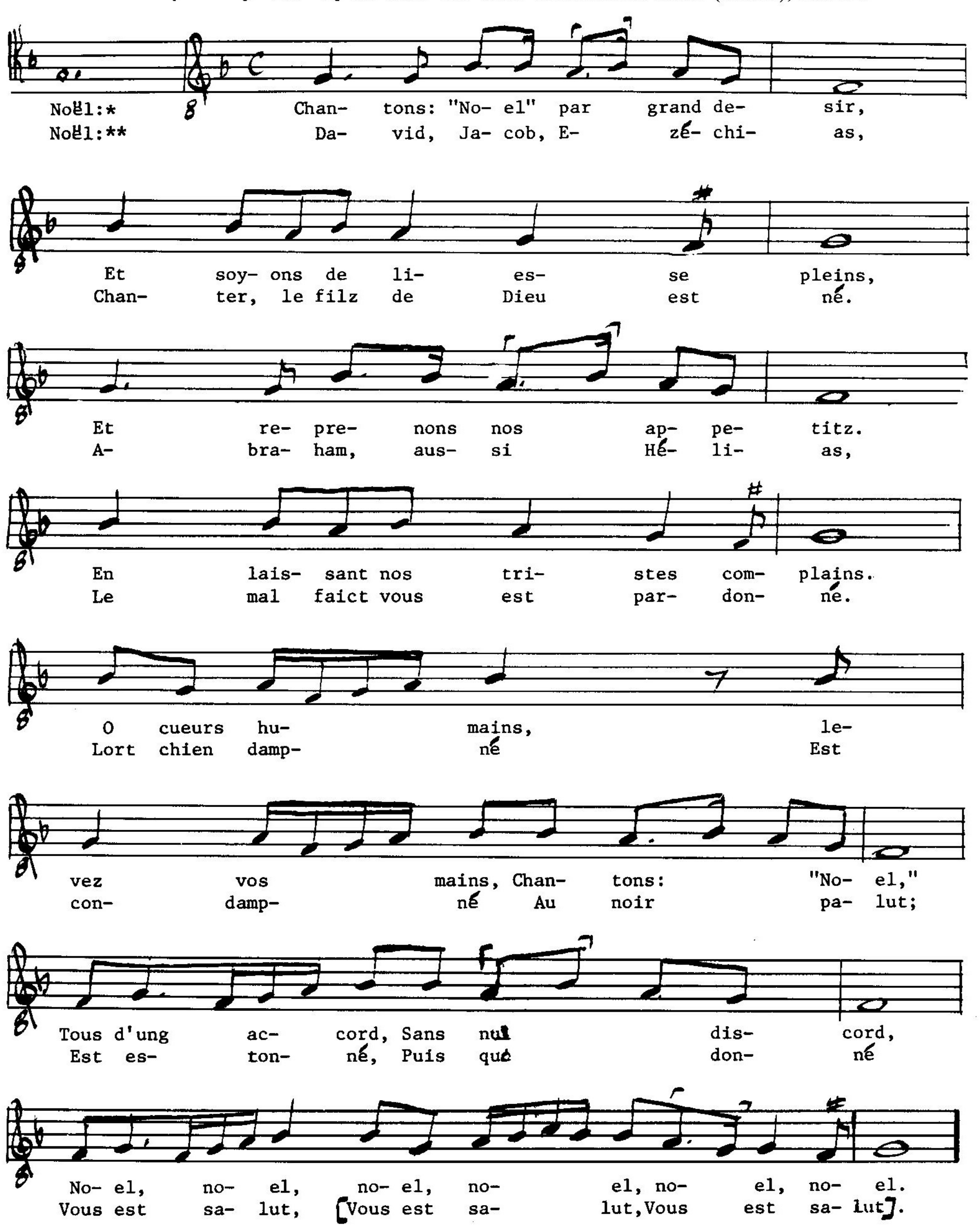
Exemple I. Richafort, « De mon triste et desplaisir », 1529[3], fol. 3', superius.



* Texte originel.
** Texte du noël, La Carronne, *Noelz nouveaulx* (Paris, s.d.), fol. A2'.

Note relative aux exemples musicaux : < > entoure un texte indiqué seulement par un signe de reprise; [ ] entoure un texte ajouté par l'éditeur.

Exemple II. [Moderne,] *La Fleur des noelz nouvellement notés* (s.l.n.d.), fol. C4.



* Texte originel.
** Texte du noël, Sergent, *Les Grans noelz* (Paris, s.d.), fol. 77.

musicaux [23]. Outre onze noëls-parodies sans musique, il s'y trouve dix noëls notés, dont neuf n'ont pas été identifiés [24]. Une de ces mélodies anonymes est nettement apparentée, malgré quelques variantes mineures, au *superius* de Richafort (Exemple musical II) [25].

Cette chanson a été l'objet d'une controverse, et une nouvelle solution à cette question peut être proposée grâce à l'étude du noël. John Ward, qui a découvert que « Pastime with good company », de Henry VIII, avait le même *superius* que « De mon triste », de Richafort, a supposé que Henri avait emprunté l'air français [26]. Nigel Davison, n'étant pas d'accord, a fait remarquer que la plus ancienne indication de l'existence de la chanson nous est fournie par la version de Richafort. Comme Henri avait peut-être déjà composé « Pastime » en 1510, Davison en a déduit que « De mon triste » devait être une parodie de « Pastime » [27].

Pourtant, les *Noelz nouveaulx* de La Carronne suggèrent que c'est justement l'inverse. Marion de Malaunoy, connue également sous le nom de La Carronne, était la femme de l'imprimeur parisien Pierre Le Caron. Quand Le Caron mourut en 1500 ou 1501, sa veuve géra l'atelier jusqu'en 1507 au plus tard, date à laquelle Guillaume Nyverd Ier reprit la boutique. La Carronne publia trois, ou peut-être quatre livres encore existants, parmi lesquels les *Noelz nouveaulx* [28]. Son recueil est donc la plus ancienne source du noël-parodie « David, Jacob, Ezechias », avec le timbre « De mon triste et desplaisir ». Ainsi, nous pouvons conclure que la chanson existait bel et bien avant le « Pastime » de Henri, et que l'air était peut-être l'une des versions données dans les exemples musicaux I et II.

Outre qu'ils nous fournissent la première indication de l'existence d'une chanson, les noëls peuvent aussi nous faire connaître des textes inconnus jusqu'ici. La chanson à quatre voix de Bulkyn, « Or sus, or sus, bovier », de 1502 [2], avec incipit au *superius* seulement, est un

---

23. ModernFN a été identifié comme impression de Moderne par Samuel Pogue, *Jacques Moderne, Lyons Music Printer of the Sixteenth Century* (Genève, 1969), pp. 259-60. Le livre avait été acheté par Ferdinand Colomb, qui a inscrit au fol. F4' : « Esto libro costo 4 dineros en Leon par agosto de 1535... ». Le recueil est à Séville (Biblioteca Colombina : 15. 2. 16).

24. La seule mélodie profane identifiée par Moderne est : « Trahison, Dieu te mauldie », qui est le timbre du « Noël pour l'amour de Marie », fol. A4.

25. ModerneFN, fol. C4'.

26. « The Lute Music of MS Royal Appendix 58 », *JAMS,* XIII (1960), 123-24.

27. « The *Western Wind* Masses », *The Musical Quarterly,* LVII (1971), 429, 431, et 434.

28. Anatole Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France au XVe et au XVIe siècles,* t. 2 (Paris, 1901), p. 75-94. Voir aussi *Checklist of Fifteenth-Century Printing in the Morgan Library* (New York, 1939), compilation de Ada Thurston et Curt F. Bühler, p. 135; *Maistre Pierre Pathélin hystorié* (Paris, 1904 : éd. facs. d'impression *ca.* 1500, de Marion de Malaunoy), p. 7; Renouard, *Répertoire,* pp. 291, 328.

unicum, pour lequel il n'existe aucune autre musique ni aucun autre texte [29]. Néanmoins, un texte de noël a le timbre « Or sus, or sus, bouvier, Dieu te doint bonne estraine » [30]. Le texte du noël s'adapte parfaitement aux deux voix supérieures écrites en canon. Bien que le texte de la chanson nous manque encore, nous avons maintenant, grâce au timbre, un deuxième vers du texte de la chanson, et grâce au noël-parodie, nous connaissons le dessin strophique de la chanson-modèle. Avec ces indices, de nouvelles recherches sur le texte originel aboutiront peut-être à un meilleur résultat.

Parfois les timbres ne correspondent pas aux premiers vers de chansons, mais à leurs titres courants. Nous en donnons deux exemples. Le premier conduit à une chanson dont le texte a été retrouvé, mais sans la musique, et le second mène à un texte de chanson homologue dans trois versions polyphoniques apparentées.

« La Chanson de la grue » sert de timbre à une parodie d'actualité, « Quant l'empereur des romains », qui décrit les « entrées » successives de Charles Quint, en commençant par Bayonne en novembre 1539 [31]. C'est aussi le timbre d'un noël de Jehan Daniel, apologiste catholique, organiste, prêtre, poète et dramaturge [32]. Le noël, qui figure en entier ci-dessous, fut publié vers 1523; il est d'un intérêt particulier, à cause de ses allusions à plusieurs musiciens du début du seizième siècle [33]. La pièce qui a servi de modèle au noël de Daniel — et peut-être à la parodie sur Charles Quint — pourrait être la chanson érotique rustique qui commence par le vers : « Il estoit un beau varlet », et dont le vers final du refrain varie, mais se termine toujours par le mot « grue ».

Noël	*Chanson*
Ung gratieux oyselet	
Est venu en noz villaige,	
Chantant ung chant nouvelet,	
Sans tenir propos volaige.	
Il nous dit que Dieu est né,	Il estoit ung beau varlet
Pour nous saulver ordonné.	Sur son poing ung oyseau tenait
Et paix en terre est venue.	Qui avoit la teste nue :
De joye en dance ma grue.	Je croy que c'est une grue.
Noel.	

29. Fol. 40 (éd. dans HewittB, pp. 193-94).

30. TrepperelLGN, fol. 97; LotrianLGN, fol. 87; SergentLGN fol. 137'; BonfonsLGN, fol. 137'; ArsenalN, fol. 134 (éd. dans Block, Vol. II, n° 125).

31. Imprimé dans PicotCH, p. 116. Pour une liste des entrées, voir *Collection des Voyages des Souverains des Pays-Bas* (Bruxelles, 1874), t. II, pp. 154 sqq.

32. Le noël parut pour la première fois dans DanielSPNN, fol. A3 (éd. dans Block, Vol. II, n° 32). ChardonD donne des renseignements biographiques sur Daniel dans l'introduction, pp. i-lxx; le texte du noël est imprimé aux pp. 7-9.

33. « Alexandre » se rapporte probablement à Agricola. Les documents cités par Allan Atlas dans « Alexander Agricola and Ferrante I of Naples », *JAMS*, XXX (1977), 314, appellent Agricola par son prénom plutôt que par son patronyme.

Noël

Dieu gard de mal le varlet
Qui faict si jolys messaige :
Il n'estoit pas tout seullet
A chanter si doulx langaige
Les cieulx en ont resonné,
Tous instruments ont sonné
  Si hault que en fendoit la nue.
  De joye en chantoit ma grue.
    Noel.

Alexandre tout dehet
Sur trois partyes fist raige;
Prioris le doulcelet
Y monstra bien son ouvraige :
Josquin cy est adonné,
Qui par sur tous a tonné,
  Aussi a faict De la Rue,
  Tant qu'en a dancé ma grue.
    Nouel.

Aussi s'esmeut l'oyset,
Qui besoigna de couraige,
Puis Fevin le proprelet
Ne mist ses œuvres en caige.
Robinet n'est estonné,
Qui si bien a bourdonné,
  Chascun pousse a sa charrue,
  Et je fais dancer ma grue.
    Nouel.

Avons trouvé l'aignelet
Tenant bien pauvre mesnaige
Le divin enfantelet
N'avoit pas royal paraige.
Trestous l'avons adoré
Et humblement veneré.
  Marie tous nous salue,
  Et tousjours dansoit ma grue.
    Noel.

En ce petit hostelet
Richafort ne fut sauvaige;
Dechanta ung motelet,
Dieu scet s'il estoit ramaige,
Gaiscoigne y fut bien nommé
Et Mouton fort renommé :
  Moulu tant doulcement rue
  Que tousjours danse ma grue.
    Noel.

Chanson

« Or me dy, beau valeton,
Cest oyseau, est il a vendre ? »
« Ouy, dame, en bonne foy.
Mais que vienne a mon entante
  C'est que couche avec vous toute nue
  Et puis vous donray ma grue. »

Voicy sa mere venir,
Qui venoit de ses affaires :
« Qui t'a donné cest oyseau ?
Dy le moy, point ne le cele. »
« Ç'a esté ung valeton,
Je ne sçay comme il a nom.
  Je croy bien qu'il m'a congnue
  Et puis m'a donné sa grue. »

« Et dea, je t'en croy bien !
Tu seuffre qu'on te le face,
Si ton pere le sçavoit
Toy et moy il nous batteroit
  Et despouilleroit toute nue
  Va tost luy rendre sa grue. »

« Valeton, qui chosée m'avés ?
Deschosez moy, deschosez !
  Car j'en a esté battue
  Et despouillée toute nue. »

Le varlet saige et courtoys
Luy a rendu son pucellaige,
Ce fut en jouant des rains
Le fille ne plus ne moin
  Pucellette il a rendue
  C'est raison qu'il ait sa grue.

Noël

La benigne dame oyoit
Des musiciens l'usaige,
A Joseph point n'ennuyoit,
Qui avoit plaisant visaige.
Divitis y a chanté,
Delafage deschanté :
  Chascun chante et diminue,
  Et je fais dancer ma grue.
    Noel.

Jannequin vint au rollet,
Bien jouant son personnaige,
Claudin monstra son collet
Autant que nul de son aaige :
Chascun a si bien joué
Que Jesus en est loué
  En mainte façon congrue,
  Je luy presente ma grue.
    Noel.

Or faisons comme il souloit
Au benoist Jesus hommaige,
Heureulx soymes s'il vouloit
Nous preserver de dommaige.
Nous rende par sa pitié
Nostre roy plain d'amityé
  Et tout faulx conseil corrue :
  Si ferons dancer la grue. Noel.
    Amen. Grace et amour.
    Jo[hannes] Daniellus, organista.

La chanson telle qu'on la trouve dans un recueil de 1538 a deux strophes de quatre vers, trois strophes de six, et une strophe de huit. C'est la troisième strophe de huit vers qui correspond au noël. Les strophes de quatre vers sont peut-être des refrains; les strophes de six vers exigent sans doute la reprise des deux premiers vers, pour être exécutées en musique, et sont ainsi transformées en strophes de huit vers. La parodie politique de 1540 adopte le même plan strophique que le noël et que la troisième strophe de la chanson, à part la présence d'une syllabe supplémentaire dans les deux derniers vers de chaque strophe.

Le second exemple d'un noël dont le timbre est un titre connu porte la rubrique : « Autre noel sur la chanson du cotillon » [34]. Dans la table des matières des *Grans noelz* de Sergent, la chanson est intitulée : « Mon

34. On trouve le noël pour la premièrE fois dans SergentNN, fol. C 1ʳ (éd. dans Block, Vol. II, n° 13). La table des matières de l'ArsenalN porte sur la liste un noël sur le timbre « Quand j'estoye petite garce », mais le noël manque.

cotillonnet ». On n'a trouvé aucune chanson ayant cet incipit. Un examen du noël montre que la phrase : « Au verd buisson » est répétée au même endroit dans chaque strophe, ce qui suggère un emploi parallèle dans le modèle-chanson. Ces indices, ainsi que le schéma strophique du noël, ont permis l'identification de deux poèmes apparentés, tous deux semblables au noël, et de deux chansons polyphoniques connexes. Voici le noël et l'une des deux chansons [35] :

Noël	*Chanson*
Quant le filz Dieu print naissance,	Quant j'estoye petite garce,
Les anges sans fiction	Las, que devint mon cotillon ?
En firent grant resonance	On m'envoyoit garder les vaches
Vers Syon : au verd buisson	Au verd buisson, mon cotillon,
Les pasteurs des buissonnetz	Danssez sur le buissonnet;
En osterent leurs bonnetz.	Las, que devint mon cotillonnet ?

Les deux versions de la chanson ont le même dessin strophique que le noël et contiennent les vers « Au verd buisson » et « Mon cotillonnet », ou la parodie « Mon coquillonnet ». « La Chanson du cotillon », nommée comme timbre, était probablement le titre courant de la chanson. Ainsi plusieurs éléments — le timbre, le schéma du noël, et un vers du texte du noël — ont aidé a réunir une chanson et son titre habituel.

Les chansons d'actualité, soit sur des rois et des batailles, soit sur des acteurs, étaient souvent des parodies de chansons. Ainsi, il y a lieu de soupçonner que le timbre de Jehan Daniel, « Maistre Jehan de Pont Allez, or allez », était un faux timbre qui se rapportait à une parodie plutôt qu'à une chanson originale [36]. Bien qu'il semble qu'une telle chanson n'ait jamais existé, Maistre Jehan du Pont Allez a bel et bien existé. Sociétaire des Enfants-sans-souci, il était le plus célèbre acteur du début du seizième siècle, favori des princes aussi bien que du menu peuple [37].

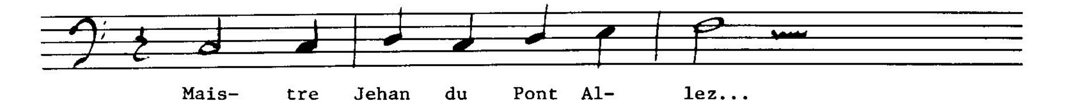
---

35. Les vers 2, 4, et 6 du texte du noël sont plus courts d'une ou deux syllabes. Ces différences donnent à penser qu'une troisième version, inconnue, de la chanson servait de modèle au noël. La chanson citée se trouve dans Jeffery : 1535, n° 11. Une version corrompue du même texte se trouve dans Jeffery : Nourry, n° 20, ainsi que dans Jeffery : 1535, 1537, 1538, et 1543. Une variante du même texte figure dans une adaptation *a 4* de Lupi sur le même *cantus prius factus,* dans 1535^{6}, fol. 10', et dans 1537^{3}, fol. 15'.

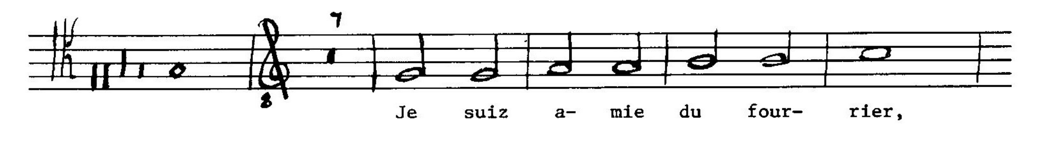
36. DanielSPNN, fol. A2; DanielNN, fol. A2'; SergentLGN, fol. 38; BonfonsLGN, fol. 38; ArsenalN, fol. 47' (éd. ChardonD, p. 6; Block, Vol. II n° 31).

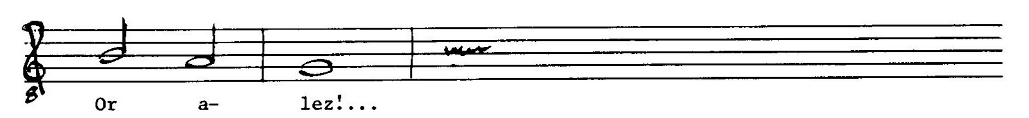
37. Voir aussi Jean Frappier, « Sur Jean du Pont-Alais », dans *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-Âge et de la Renaissance, offerts à Gustave Cohen, professeur honoraire en Sorbonne...* (Paris, 1950), p. 133; et voir BrownMFST, pp. 37-38, et *passim.*

Exemple IIIa. Fricassée anonyme, 1531¹, fol. 11', basse.



Exemple IIIb. Loyset Compère, 1502², fol. 40, teneur (éd. dans HewittB, pp. 125-28).





Un fragment d'une fricassée contient les paroles : « Maistre Jehan du Pont Allez » (Exemple musical IIIa) [38]. Cela permet de penser que la chanson était assez répandue vers 1531, date à laquelle Attaingnant publia la fricassée. Mais c'est l'exclamation « Or Allez » qui a conduit à une chanson correspondante — peut-être même l'originale sur laquelle la chanson sur Maistre Jehan était basée. Un autre noël, « Or chantons de cueur isnel, o nouel » a la même forme que le noël de Daniel : un quatrain avec des interjections après les premier et quatrième vers de chaque strophe. « Je suis l'amie au curé » en est le timbre [39]. On n'a pas découvert de chanson ayant cet incipit exact; par contre, il s'en trouve un semblable dans « Je suys amie du fourrier » de Loyset Compère, dont le texte correspond, vers pour vers, et syllabe pour syllabe, y compris les interjections, au noël de Daniel : [40]

38. « Auprès de vous », anonyme *a 4,* 1531¹, fol. 11', basse.

39. Guerson, fol. [4]; TrepperelLGN, fol. 69'; LotrianLGN, fol. 63. OlivierNNIN, fol. Al' donne le même timbre pour le noël « Debout Colin Mariollet, Hau nolet ».

40. 1502², fol. 14'-15; Florence 164-67, n° 64 (éd. HewittB, pp. 125-28; CompèreOO, Vol. V, p. 29; Block, Vol. II, n° 31).

Noel sur Maistre Jehan du Pont
Allez, or allez

Ung fruict s'en vient de nouvel, or
noel.
Nous mettre hors de souffrance,
Et remettre paix en France
Par conseil spirituel, or noel.
Noel.

C'est ung fruit sempiternel, or noel,
Qui a si grande substance
Qui oste toute doubtance,
Du feu d'enfer eternel, or noel.
Noel.

Ce fruict est plus doulx que miel, or
noel,
A tous maulx donne allegeance,
Mais il engendre vengeance
Aux hereticques par fiel, or noel.
Noel.

Ce fruict est venu du ciel, or noel,
En ung vaisseau de plaisance,
Ostons toute desplaisance
De cas artificiel, or noel.
Noel.

Ce doulx fruyct substanciel, or noel,
Vient amortir ignorance,
Nous donnant seure esperance
Du regne celestiel, or noel.
Noel.

Ce doulx fruict a semblé bel, or noel,
Et plain de magnificence
A bergers plain d'innoscence
Qui l'ont adoré pour tel, or noel.
Noel.

Ce doulx fruict en pauvre hostel, or noel,
A receu la reverence
Des roys, qui par preference
L'ont veu Dieu en corps mortel, or noel.
Noel.

Prions luy du cueur ignel, or noel,
Que ayons de roy jouyssance
Et rendre resjouyssance
A nostre cas criminel, or noel.

Amen. Grace et amour.
Jo[hannes] Daniellus, organista

Chanson

Je suys amie du fourrier, or allez !

Et mignon a ces gens d'armes;
Je fus prinze en ung village
A matin a dezlogier, or alez !

Si mon pere m'eut donné, or alez !
Cent echus en mariage,
Je n'eusse paz fet l'outrage
De mon corps abandonner, or alez !

La phrase initiale de la chanson de Compère est nettement apparentée au fragment de la fricassée. (Exemple musical IIIb). Par conséquent, il est vraisemblable que le modèle-chanson existe dans l'adaptation musicale à quatre voix de Compère, ainsi que dans ses différentes versions, qui firent partie du répertoire courant pendant une quarantaine d'années au moins. Plusieurs autres timbres faisant allusion à des personnages ou des événements d'actualité pourraient également être des faux; la recherche en reste à faire.

Un dernier exemple montre comment l'étude du noël peut réunir les membres égarés d'une famille de chansons. La recherche d'une chanson apparentée au timbre « Monseigneur le grant maistre » nous a mené à la seconde strophe d'un poème dont l'incipit se lit : « S'a mon gré je tenoye »[41]. La première strophe du noël est alignée sur la strophe correspondante de la chanson :

Noël	*Chanson*	
	S'a mon gré, je tenoye, Helas !	
	La belle Marion,	
	Au verd boys la menroye	
	Dancer ung tourdion	Et hon !
	Coucher a sa maison.	
Escoutez la trompette	Monseigneur le grant maistre,	Hélas !
Et le joyeulx clairon,	Prince de grant renom,	
Qui tous nous admonneste	Crocheteur de boutailles,	Hélas !
Que ce jourdhuy chantons	Et aussi de flacons :	
Par grande melodie :	A l'yssue de vo'table	
« Noel, noel, » nous fault,	Il vous fault ung jambon	Et hon !
Et dire de Marie	Et puis apres disner	
Ung nouvel chant et hault.	Trois pastez de pigeons.	
L'ange du roy celeste	Mariez moy, mon pere,	Hélas !
Vers la vierge porta	Tandis qu'avez de quoy,	
La nouvelle honneste	Ne vous vueille desplaire	Hélas !
Aussi la salua :	Se je parle pour moy :	
« Dieu vous garde, Marie,	Il y a mainte homme d'arme	
Saiche que tu concepveras	Et gentil compaignon	Et hon !
Le sacré fruyct de vie	Qui ont ployé leur lance	
Et sa mere seras. »	Contre mon escusson.	
[Six strophes suivent]	[Premier vers des strophes finales :]	
	Je ressemble a la poulle	Hélas !
	... ,	
	Entre vous, belles filles.	Hélas !
	...	
	Si j'avoit fait follye	Hélas !
	...	

41. Pour le texte complet du noël, voir TrepperelLGN, fol. 162; LotrianLGN, fol. 148; SergentLGN, fol. 149; BonfonsLGN, fol. 149; ArsenalN, fol. 141'. Le texte de la chanson se trouve dans Jeffery : 11, n° 9 (éd. dans Block, Vol. II, n° 137).

Comme le texte du noël, la chanson comporte huit vers de sept et six syllabes en alternance, rimant selon le schéma ABAB CDCD. Cependant, la chanson comprend des interjections — « Et hon » et « Hélas » — qui manquent dans le noël. Ou bien le noël prenait appui sur une autre version du poème, ou bien il est défectueux et nécessite l'adjonction des interjections.

Il s'agit ici d'une importante famille de chansons, ainsi que l'a constaté Brian Jeffery [42]. L'incipit de la troisième strophe de la chanson ci-dessus, « Mariez moy, mon pere », devient le timbre d'une parodie profane, « Noble cueur d'excellence » :

Aultre chanson sur Mariez moy, mon pere

Noble cueur d'excellence, Hélas !
De mes yeulx le vray port,
M'amour je vous presente : Hélas !
Donnez moy reconfort.
Mon paovre cueur labeure,
S'il ne te voit tousjours, Et hon !
Vivre ne puis une heure :
Finer me fault mes jours.

Gentil cueur de noblesse Hélas !
Ou tout bien est prins,
L'honneur et la richesse, Hélas !
De beaulté noble pris,
Mourras tu sans amye ?
Comment l'as tu perdue ? Et hon !
Par jaloux plains d'envie
Mon soulas est perdu.

Il y existe un autre rapport dont Jeffery n'a pas fait mention : le premier vers de la seconde strophe de la parodie ci-dessus est analogue au début d'un poème connu du quinzième siècle :

Gentil fleur de noblesse
Ou mon cueur se ressort,
Par vostre gentillesse,
Donnez moy reconfort.
Vostre amour si me blesse
Nuict et jour si très fort
Vous m'y tenez rudesse
Las, vous avez tort [43].

« Gentil fleur de noblesse » a la même coupe strophique que tous les autres poèmes apparentés, mais manque d'interjections, comme le noël. A son tour, ce poème sert de timbre à une autre parodie parue en 1535,

---

42. Jeffery : 90(a), n° 19; 1535; 1537; 1538; et 1543.
43. Jeffery : La Fleur 110, n° 10; Nourry; 1535; 1537; 1538; 1543.

dont le premier vers est : « Qui veult avoir lyesse ». Comme son modèle, la parodie ne contient aucune interjection [44].

Le dernier texte de cette famille que nous citerons se rencontre, non dans un chansonnier sans musique, mais dans une adaptation musicale de Josquin :

Si j'avois Marion, Hellas !
Du tout a mon playsir
La belle au corps mignon, Hellas !
Que mon cueur a choisi.
Au bois je la merroye
Dancer ung tourdion, Et bon !
Et puis la remenoye
Tout droit en sa maison [45].

Le poème a le même schéma strophique que les textes précédents. L'éternelle Marion en est l'héroïne, et comme dans plusieurs poèmes précédemment cités, il s'y trouve des interjections. Il existe deux autres adaptations musicales d'un texte à peine différent, « Si j'eusse Marion », par Gascongne et un compositeur inconnu [46]. Toutefois, aucune interjection ne figure dans la version anonyme.

Les adaptations musicales de tous les textes ci-dessus comprennent trois chansons entièrement indépendantes, et quatre basées sur le même air. Les trois adaptations indépendantes sont : « Noble fleur excellente », de Rogier [47], la chanson combinatoire « En m'esbatant/Gracieuse plaisant mousniere/Gente fleur de noblesse » [48], et « Mariez moy, mon pere », de Godart [49]. Toutes sont sans interjections et peuvent ainsi s'adapter au texte du noël sans ajustement.

Les quatre versions sur un seul et même *cantus prius factus* comprennent « Si j'avois Marion », de Josquin (Exemple musical IV), « Si j'eusse Marion », de Gascongne et d'un auteur anonyme, et la chanson anonyme « Monseigneur le grant maistre » (Exemple

---

44. Jeffery : 1538, n° 11. Une parodie protestante de « Gente fleur de noblesse » a comme incipit : « Qui veult avoir lyesse », et se trouve dans Jeffery : Nourry, n° 19.

45. 1536^{1}, fol. 7^{1}. Voir aussi Lawrence Bernstein, « *La Courone et fleur des chansons a troys :* A Mirror of the French Chanson in Italy in the Years between Ottaviano Petrucci and Antonio Gardano », *JAMS*, XXVI (1973), 63.

46. Une adaptation anonyme *a 3* dans Harley 5242, ff. 12'-13 a comme incipit : « Si j'eusse Marion », et se poursuit avec une variante du texte de Josquin. L'adaptation de Gascongne de « Si j'eusse Marion » se trouve dans Pepys 1760, fol. 84'.

47. « Noble fleur excellente », de Rogier, se trouve dans Florence 2442, n° 27. Son texte est une variante de la première strophe de la chanson ci-dessus.

48. Fol. 9' (éd. dans Brown, *Theatrical Chansons of the Early Fifteenth and Sixteenth Centuries*, [Cambridge, Mass., 1963, pp. 59-62]).

49. 1538^{12}, fol. 5'; 1540^{10} fol. 2'.

musical V) [50]. Lawrence Bernstein s'est bien douté que « Si j'avois Marion », de Josquin, était un arrangement populaire [51]; grâce à la découverte d'une adaptation d'une autre strophe du même poème utilisant le même air, cette hypothèse semble aujourd'hui encore plus vraisemblable.

*
* *

Le noël est donc un genre étendu, dont l'étude apportera des renseignements sur un grand nombre de chansons. D'autre part, les quelques mélodies des recueils de noëls-parodies enrichissent le genre qu'est la monophonie profane, ainsi que le démontre « De mon triste et desplaisir », chanson qui, à la manière d'un nombre considérable de ses voisines, parut pour la première fois sous forme de timbre pour un noël. Des timbres tels que « Or sus, or sus, bouvier » offrent souvent des indications par ailleurs inaccessibles, qui aident à identifier les textes de chansons. Comme les noëls gardent le dessin strophique de leurs modèles, ils fournissent des indications qui mènent, à l'occasion, à l'identification de textes de chansons, et de faux timbres qui expliquent le sens d'un titre connu. Les noëls pouvant être chantés sur n'importe quelle adaptation d'un texte correspondant, la recherche de ces adaptations peut révéler de nouveaux rapports entre les chansons et réunir les membres perdus d'une famille de chansons.

On peut également tirer de cette étude des conclusions plus générales. L'emploi des chansons comme timbres suggère que les chansons faisaient partie de la tradition orale. En effet, les trois quarts environ de tous les timbres d'une source importante, *Les Grans noelz* de Sergent, nous mènent aux chansons théâtrales énumérées dans le « Catalogue » de Brown [52]. Un autre quart, pas toutes les mêmes chansons, nous mène aux chansons monophoniques de ces deux recueils manuscrits : Paris, Bibl. nat., f. fr. 9346 et 12744 [53]. Quelques timbres nous conduisent aux chansons citées dans les fricassées [54], et d'autres aux chansons de danse [55]. Toutes ces catégories ont été identifiées comme faisant partie de la tradition orale. Le fait qu'environ cinquante sur les cent cinquante timbres n'aboutissent à rien [56] — ni à des textes de chansons, ni à des

50. « Monseigneur le grant maistre » se trouve dans une adaptation *a 3*, dans Florence 117, fol. 11'-12. Les exemples IV et V figurent ci-après, pp. 44-52.

51. Bernstein, art. cité [note 45], 54.

52. BrownMFST, pp. 183-282.

53. Voir Block, Vol. II, n° 15, 19, 48, 77, 81, 92, 97, 98, 101, 107, 113, 118, 120, 121, 127-29, 123, 133, 136, 138, 140, 142, et 148.

54. Voir Block, Vol. II, n° 18, 21, 30, 31, 34, 35, 41, 44, 49, 51, 54, 55, 59, 65, 66, 74, 75, 82, 109, 120, 127-29.

55. Voir Block, Vol. II, n° 4, 12, 18, 24, 32, 34, 40, 41, 44, 51, 56, 59, 60, 71, 74, 100-02, 120, 121, 129, 130.

56. Voir Block, Vol. II, n° 16, 53, 57, 67, 86, 96, 115, 116, 119, 124, 131, 141, et 146, entre autres.

adaptations musicales — et donc que la seule preuve de l'existence d'un large groupe de chansons réside dans leur citation en tant que timbres, conduit à penser que le noël est situé au point d'intersection d'une tradition orale et d'une tradition écrite.

Ainsi, ce genre devrait intéresser aussi bien les ethnomusicologues que les musicologues. En outre, vu la quantité de renseignements sur la chanson que l'on peut tirer des recueils de noëls, toute étude relative à la chanson devrait prendre en compte l'examen des textes et des timbres des noëls [57]. Tout compte fait, il semble clair que pour être complète, l'histoire de la vie d'une chanson doit inclure sa carrière « déguisée », comme chanson spirituelle protestante, comme psaume, comme parodie profane, et particulièrement comme noël.



SUMMARY

TIMBRE, TEXT AND TUNE
OR
HOW THE EARLY FRENCH PARODY NOËL
ASSISTS IN THE STUDY
OF THE 16TH CENTURY FRENCH CHANSON

The noël, a genre that arose in the late 15th and flourished in the 16th century, consists of substitute texts about the Nativity written in the vernacular and modelled on chansons rustiques or occasionally on ritual chants. Because of the relationship between the two, the noël can be a source of information about the chanson.
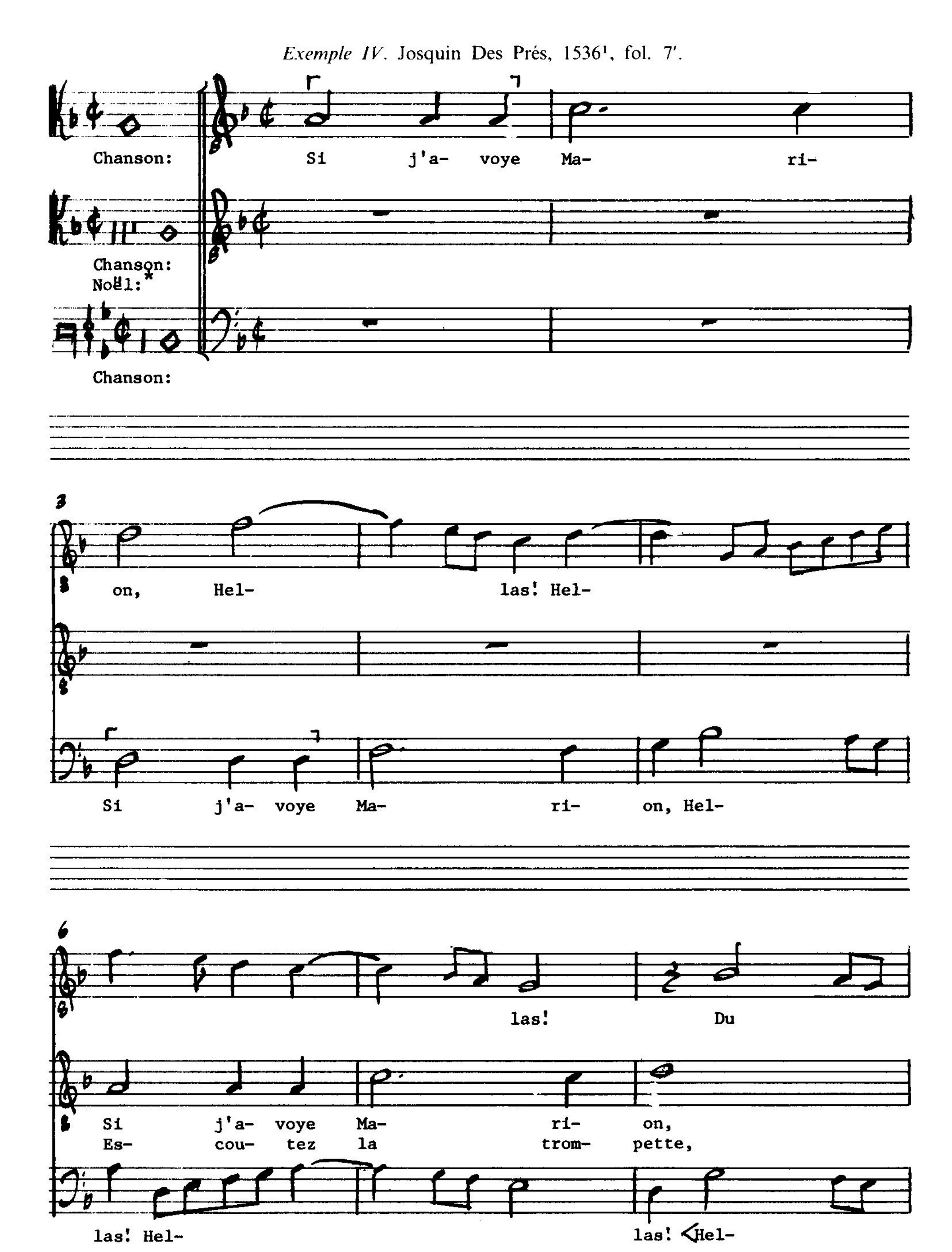
Parody noëls survive in a few manuscript and many printed collections, most of them without music. Usually the noël text is introduced by a rubric or timbre that gives the incipit of the original text. The strophic design of the chanson (or ritual chant) is reproduced in the noël, often accurate to the syllable. In many cases the original chanson can be located in contemporary chanson verse collections, in musical settings, or in both. On the other hand many timbres cannot be matched to extant chansons, and therefore are the only evidence of a chanson's existence.

While it is usually the chanson model that casts light on the parody, the noël also can cast light on the chanson : it can fill in details about the life history of a chanson, identify familiar titles, and bring together lost members of a chanson family. The handful of melodies found in a few noël collections have also added to the store of 16th century monophony. Chansons discussed as examples are : Richafort's « De mon triste et desplaisir », Bulkyn's « Or sus, or sus, bovier, » Lupi's « Quant j'estois jeune fillette », Compère's « Je suis amie du fourier », and Josquin's « Si j'avois Marion ».

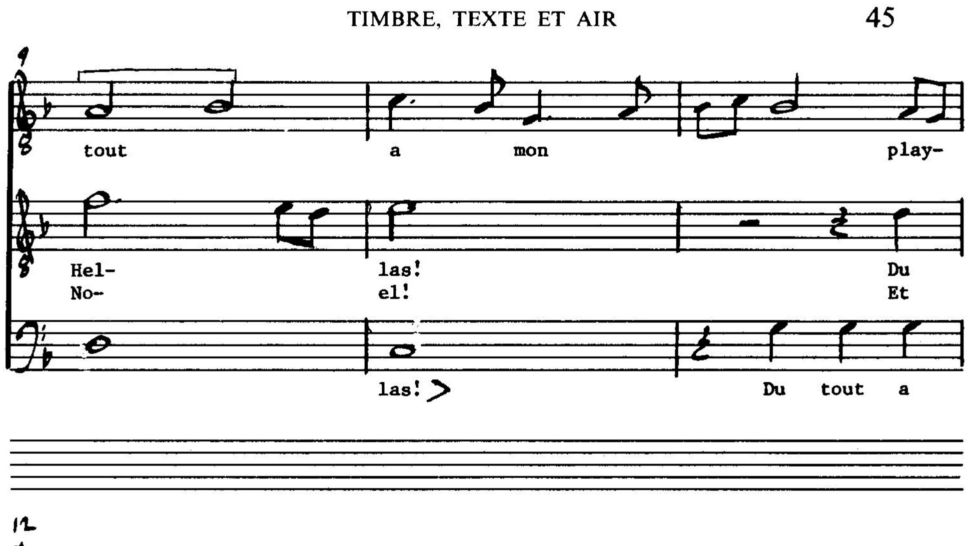
---

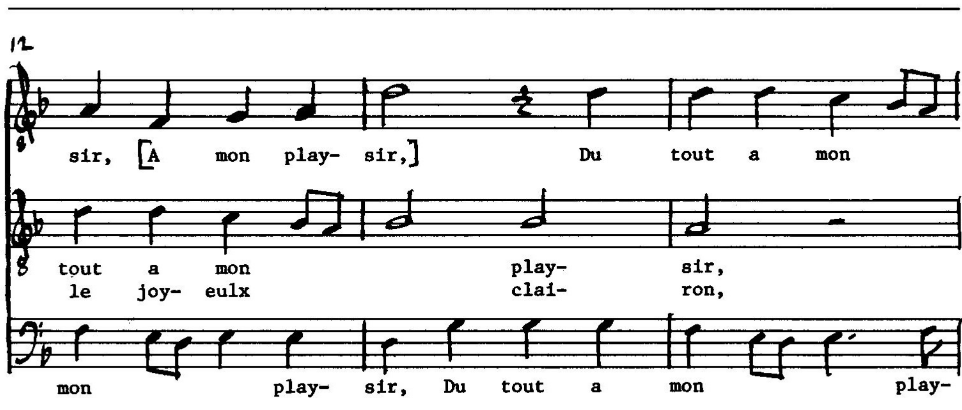
57. Par exemple, John Morehen et Ian Bent, « Computer Applications in Musicology », *The Musical Times* (juillet 1979), 563-64, décrivent un programme d'ordinateur consacré à la chanson, à l'Université de Chicago, auquel des renseignements complets sur le noël seraient utiles.

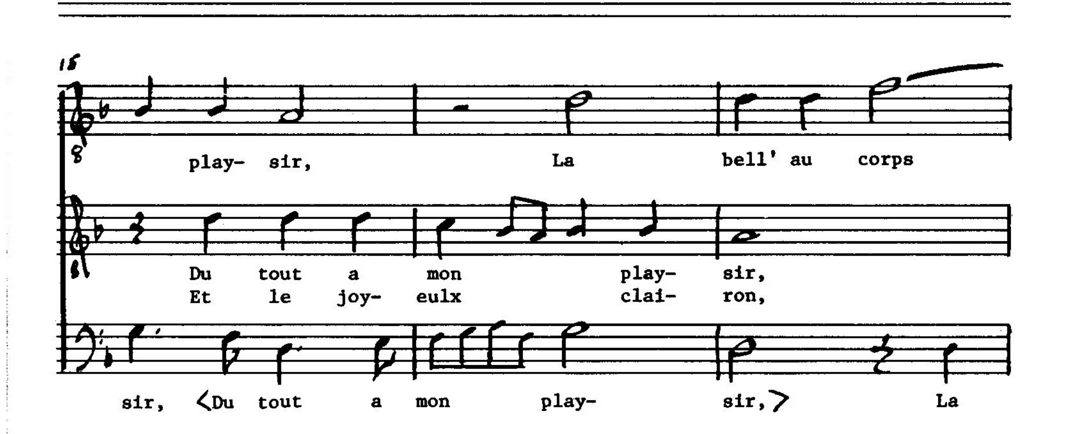
Exemple IV. Josquin Des Prés, 1536[1], fol. 7'.



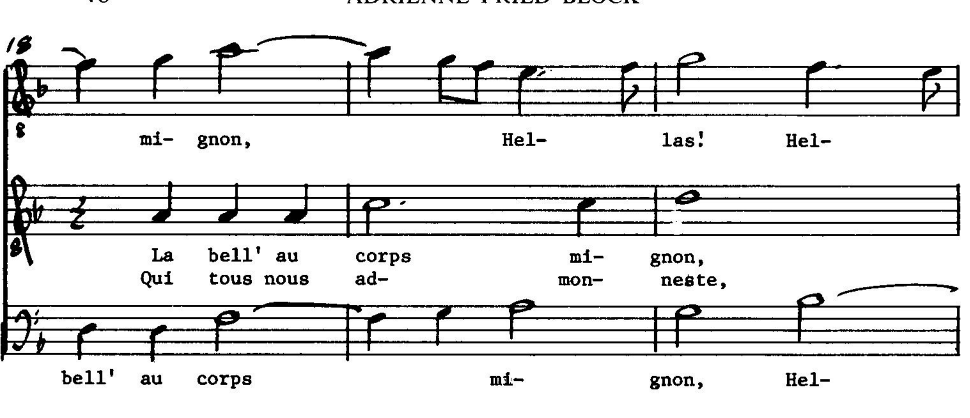
* Texte du noël : [Vve Jean Trepperel ?], *Les Grans noelz* (Paris, s.d.), fol. 162.

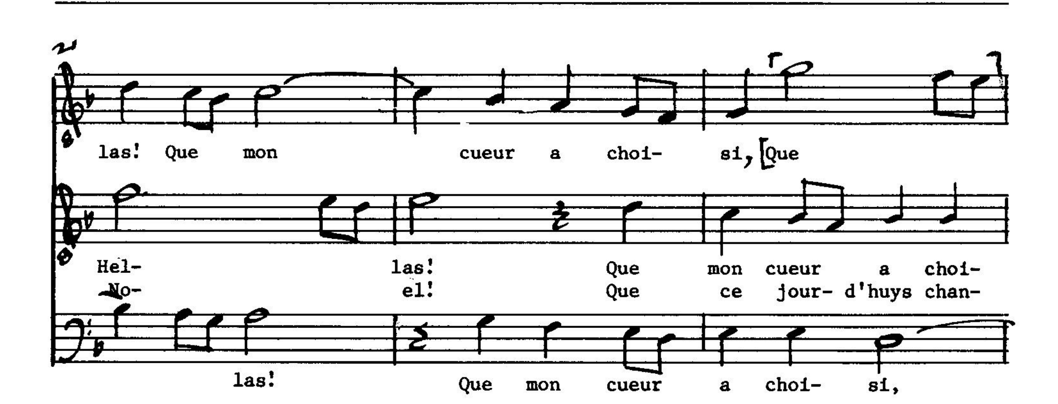

9
tout a mon play-
Hel- las! Du
No- el! Et
las! > Du tout a

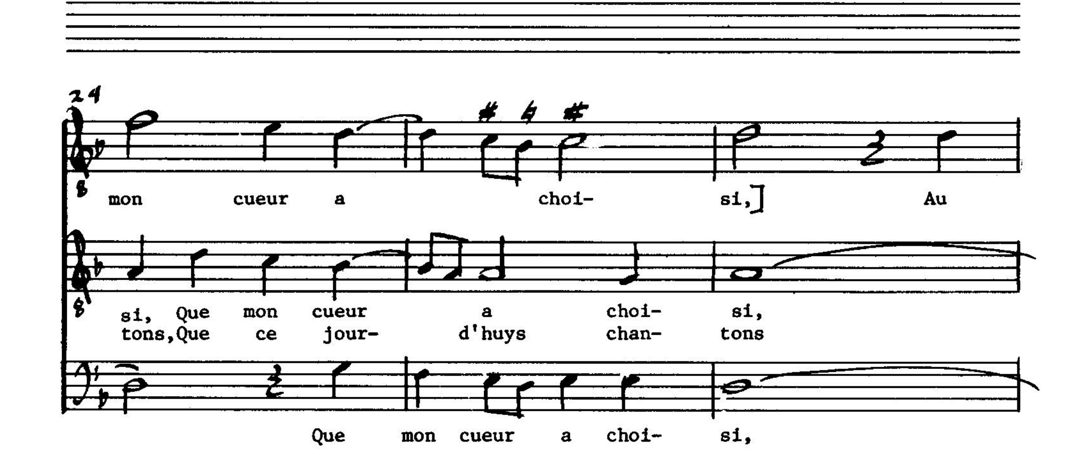

12
sir, [A mon play- sir,] Du tout a mon
tout a mon play- sir,
le joy- eulx clai- ron,
mon play- sir, Du tout a mon play-
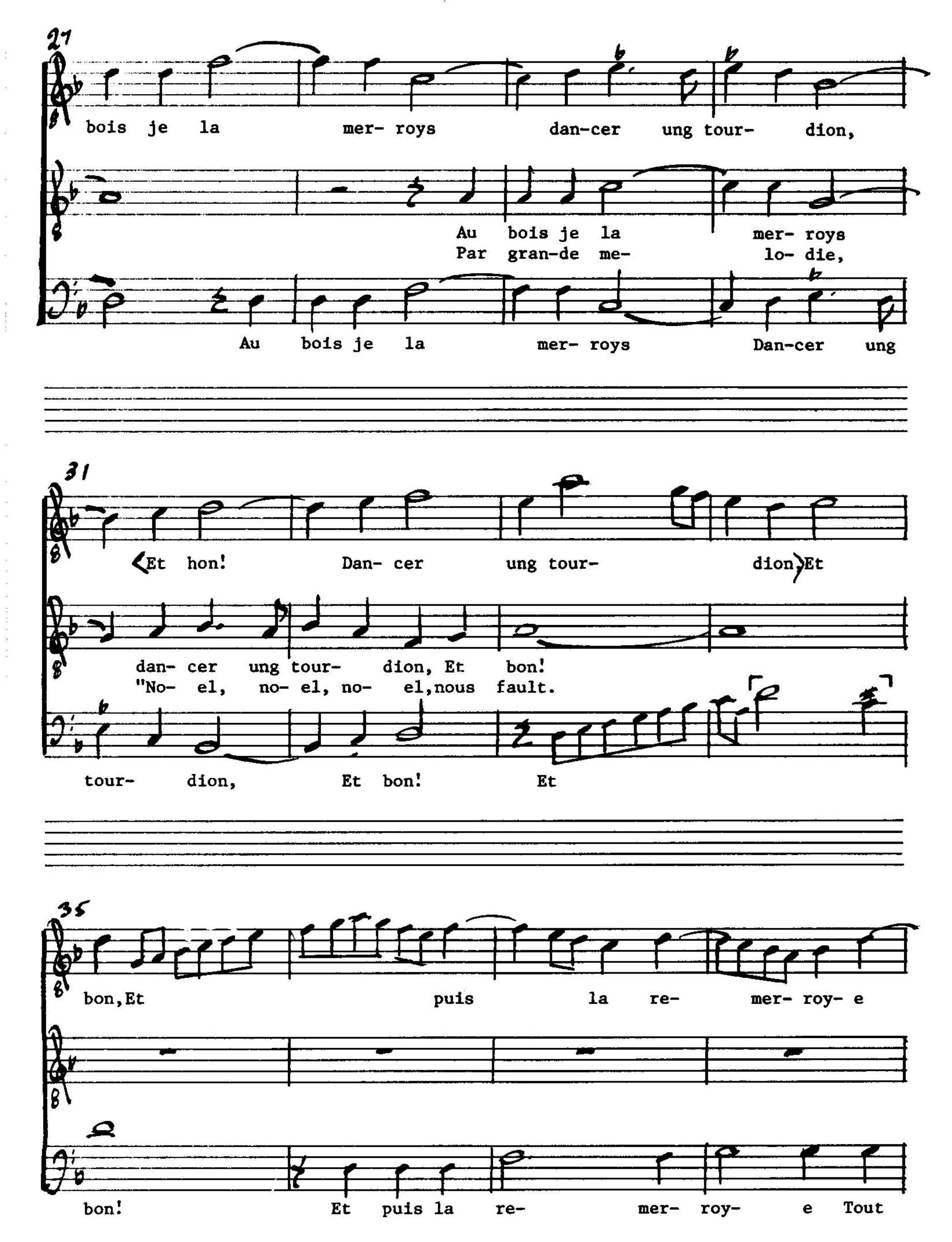

15
play- sir, La bell' au corps
Du tout a mon play- sir,
Et le joy- eulx clai- ron,
sir, <Du tout a mon play- sir,> La
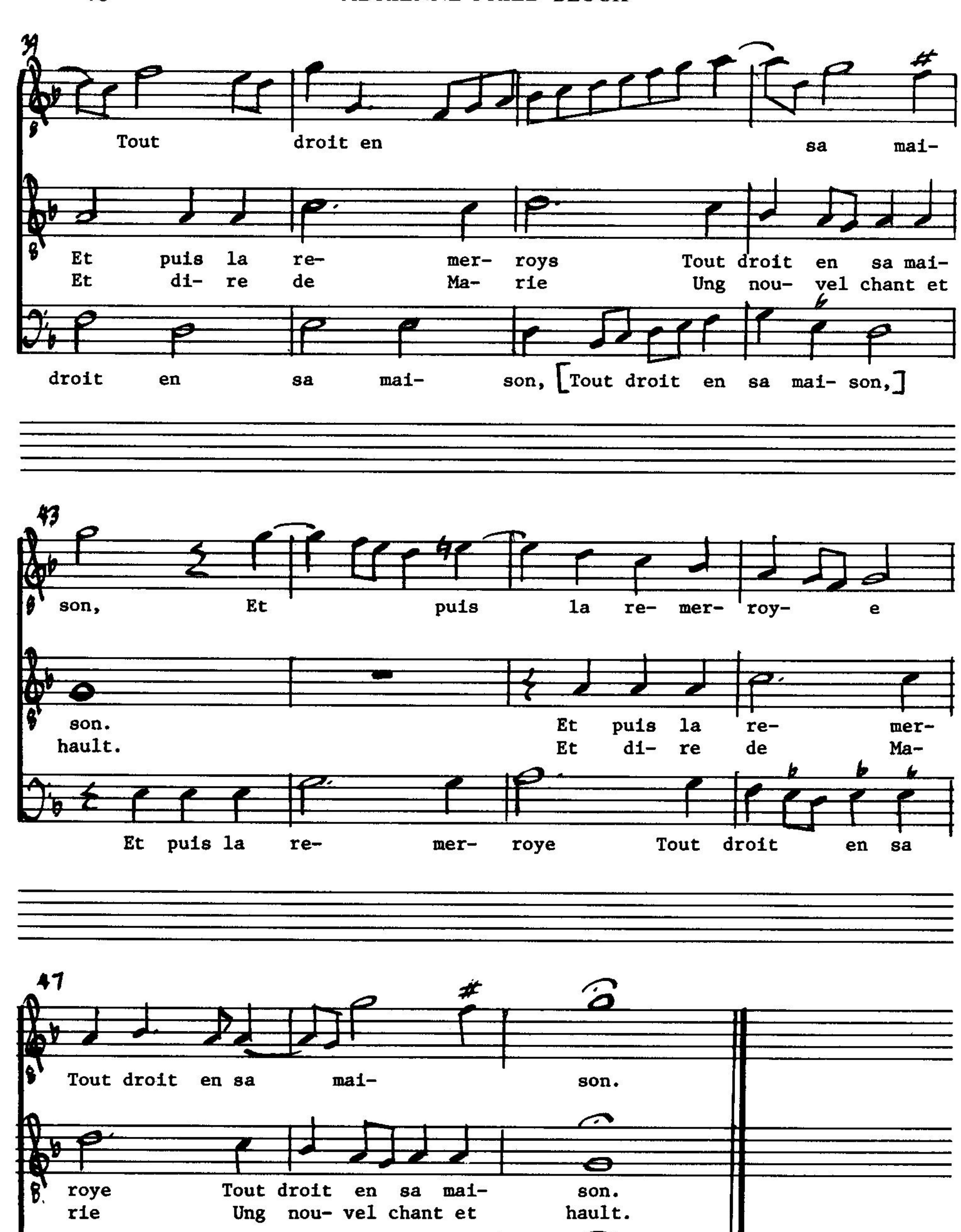



18
mi- gnon, Hel- las! Hel-
La bell' au corps mi- gnon,
Qui tous nous ad- mon- neste,
bell' au corps mi- gnon, Hel-
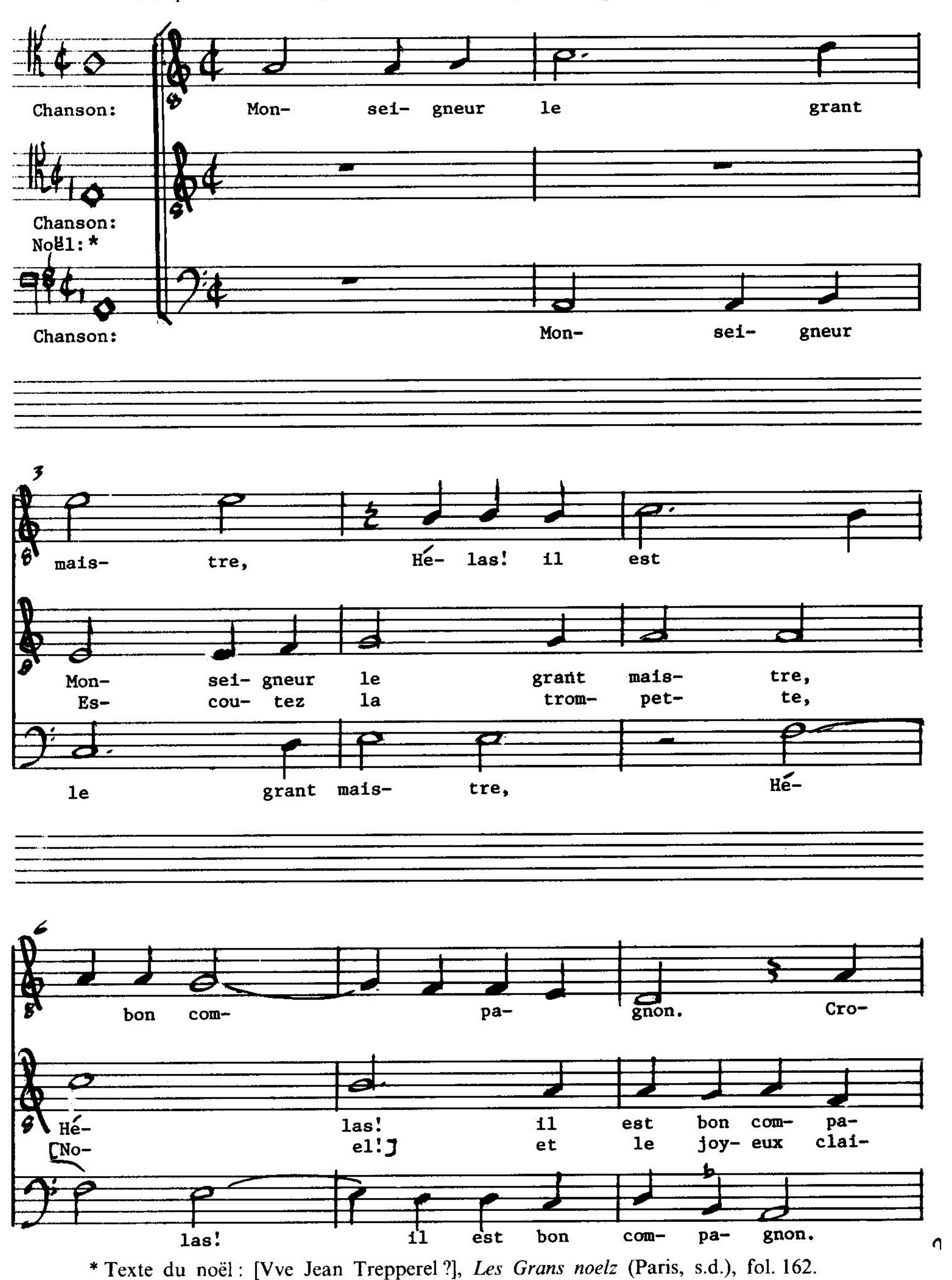

21
las! Que mon cueur a choi- si, [Que
Hel- las! Que mon cueur a choi-
No- el! Que ce jour- d'huys chan-
las! Que mon cueur a choi- si,


24
mon cueur a choi- si,] Au
si, Que mon cueur a choi- si,
tons, Que ce jour- d'huys chan- tons
Que mon cueur a choi- si,
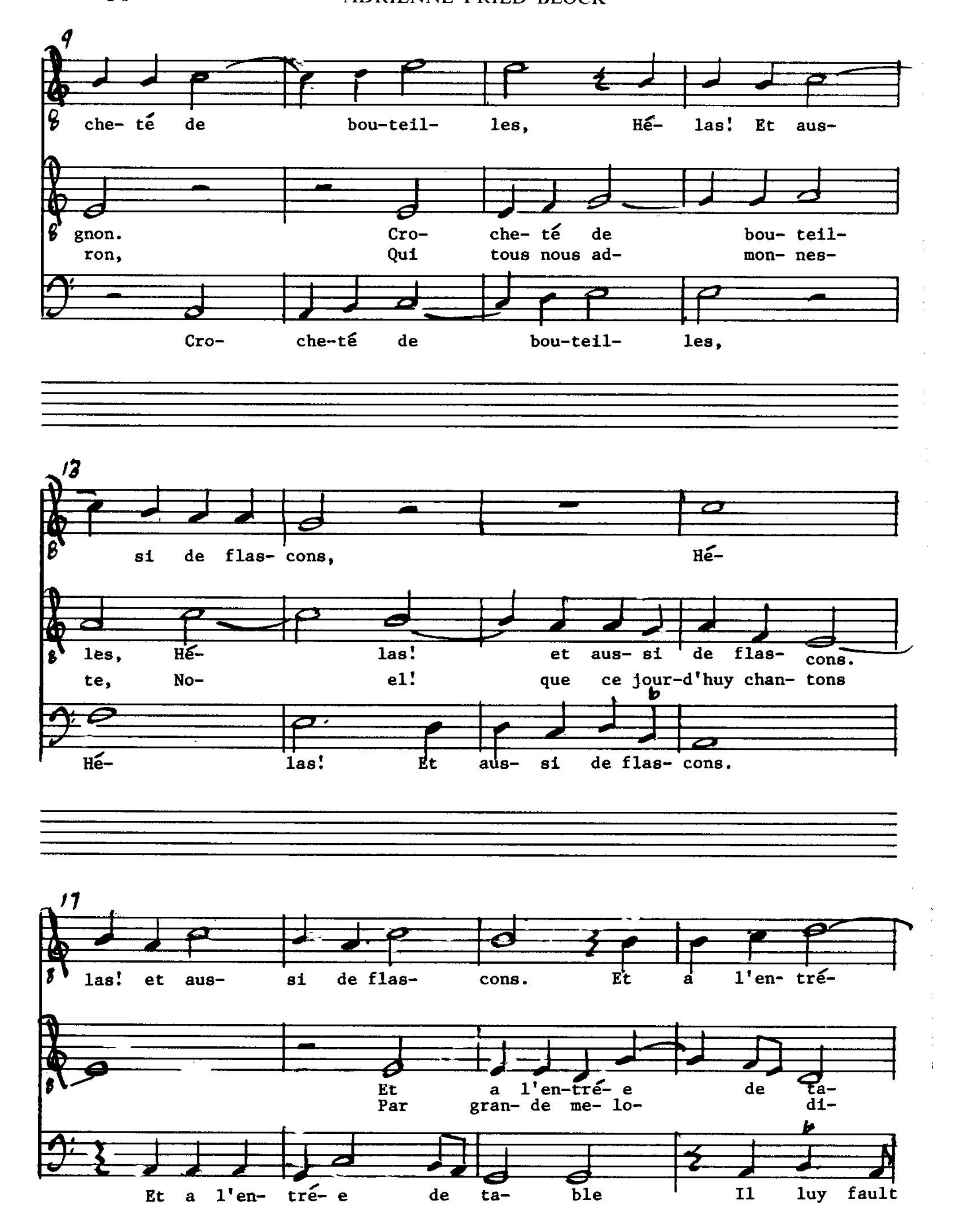

27
bois je la mer- roys dan-cer ung tour- dion,
Au bois je la mer- roys
Par gran-de me- lo- die,
Au bois je la mer- roys Dan-cer ung
31
<Et hon! Dan- cer ung tour- dion>Et
dan- cer ung tour- dion, Et bon!
"No- el, no- el, no- el,nous fault.
tour- dion, Et bon! Et
35
bon,Et puis la re- mer- roy- e
bon! Et puis la re- mer- roy- e Tout
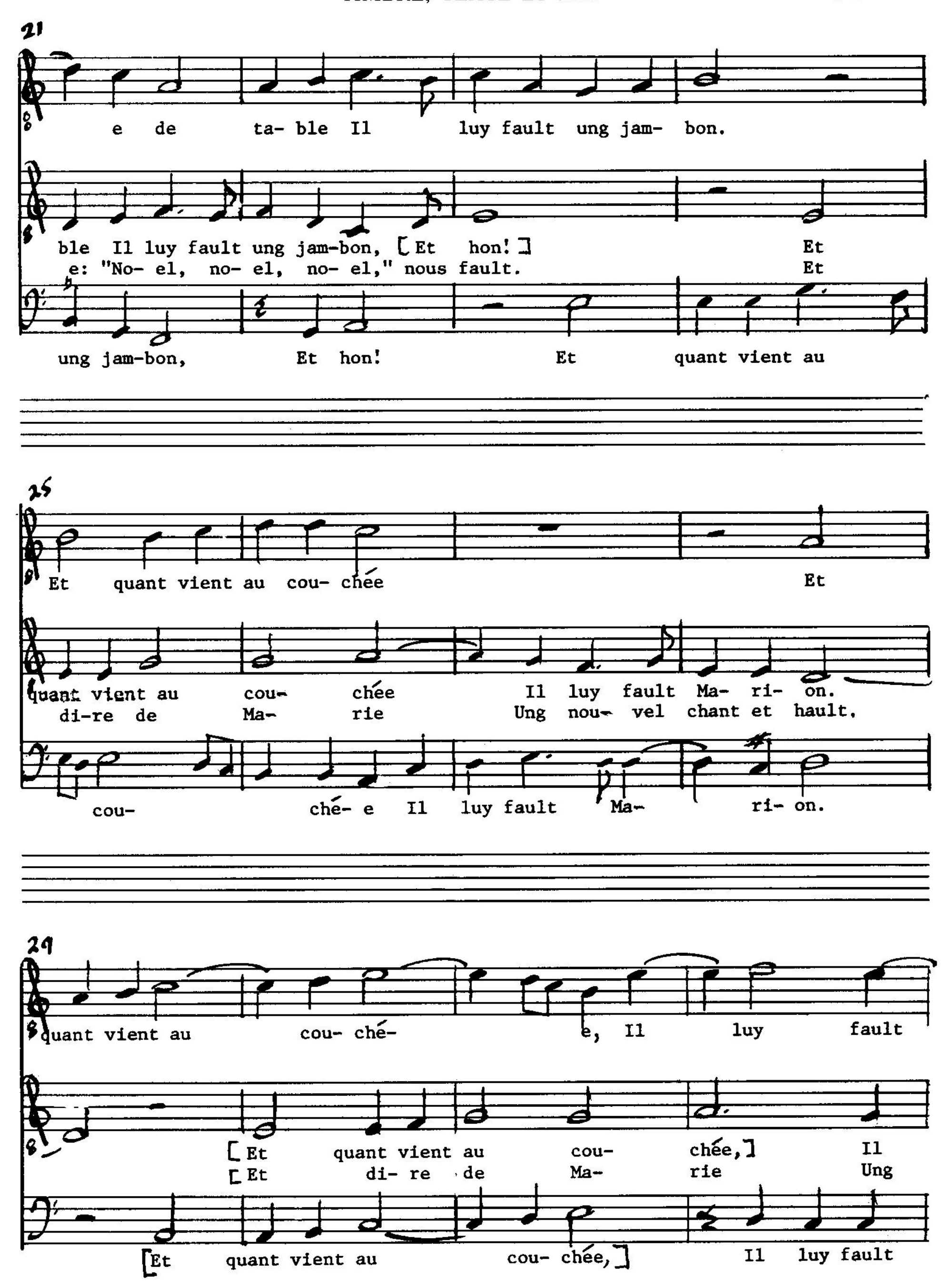

39
Tout droit en sa mai-
Et puis la re- mer- roys Tout droit en sa mai-
Et di- re de Ma- rie Ung nou- vel chant et
droit en sa mai- son, [Tout droit en sa mai- son,]
43
son, Et puis la re- mer- roy- e
son. Et puis la re- mer-
hault. Et di- re de Ma-
Et puis la re- mer- roye Tout droit en sa
47
Tout droit en sa mai- son.
roye Tout droit en sa mai- son.
rie Ung nou- vel chant et hault.
mai- son.

Exemple V. Florence, Bibl. Naz. Centrale, MS Magl. XIX.117, fol. 11′.



* Texte du noël : [Vve Jean Trepperel ?], *Les Grans noelz* (Paris, s.d.), fol. 162.


9
che- té de bou-teil- les, Hé- las! Et aus-
gnon. Cro- che- té de bou- teil-
ron, Qui tous nous ad- mon- nes-
Cro- che-té de bou-teil- les,
13
si de flas- cons, Hé-
les, Hé- las! et aus- si de flas- cons.
te, No- el! que ce jour-d'huy chan- tons
Hé- las! Et aus- si de flas- cons.
17
las! et aus- si de flas- cons. Et a l'en- tré-
Et a l'en-tré- e de ta-
Par gran- de me- lo- di-
Et a l'en- tré- e de ta- ble Il luy fault


21
e de ta- ble Il luy fault ung jam- bon.
ble Il luy fault ung jam-bon, [Et hon!] Et
e: "No- el, no- el, no- el," nous fault. Et
ung jam-bon, Et hon! Et quant vient au
25
Et quant vient au cou- chée Et
quant vient au cou- chée Il luy fault Ma- ri- on.
di-re de Ma- rie Ung nou- vel chant et hault.
cou- ché- e Il luy fault Ma- ri- on.
29
quant vient au cou- ché- e, Il luy fault
[Et quant vient au cou- chée,] Il
[Et di- re de Ma- rie Ung
[Et quant vient au cou- chée,] Il luy fault
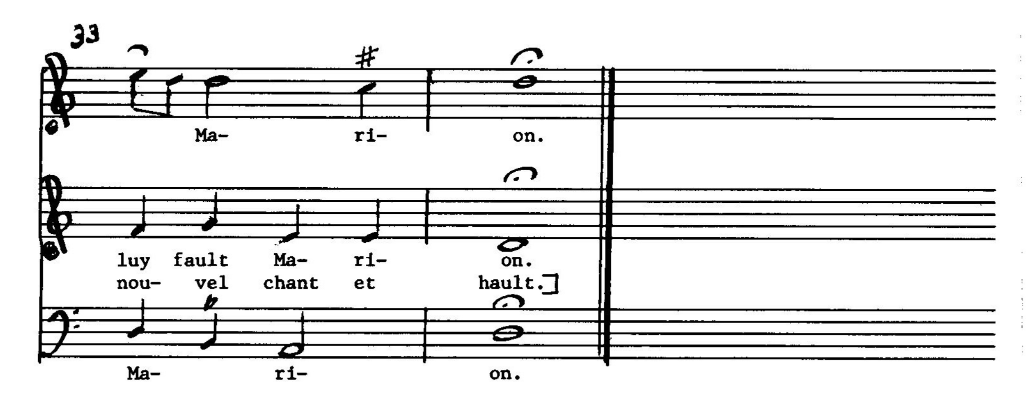


TABLE DES SIGLES

1. Manuscrits

Cambrai 125-28	Cambrai, Bibliothèque de la ville, MS 125-28.
Copenhague 1848	Copenhague, Kongelige Bibliothek, MS Ny. Kgl Samling 1848-2°.
Florence 117	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magl. XIX.117.
Florence 2442	Florence, Biblioteca del Conservatorio di musica, MS Basevi 2442.
MS 2368	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français, MS 2368.
MS 3653	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 3653.
Munich 1516	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 1516.
Pepys 1760	Cambridge, Magdelene College, MS Pepys 1760.

2. Imprimés des XVe et XVIe siècles *

AneauCN	Barthélemy Aneau, *Chant natal, Contenant Sept Noelz, ung chant Pastoural, et ung chant Royal avec ung Mystere de la Nativité, par personnaiges. Composez en imitation verbale et musicale de diverse chansons. Recueillez sur l'Escripture saincte et d'icelle illustrez* (Lyon : Sebastian Gryphius, 1539).
AneauGN	—, *Genethliac noel musical et historial* (Lyon : Godefroy Beringen, 1559).
ArsenalN	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8° B.L.10.649$^{2-3}$ (Réserve).

* Les recueils imprimés du XVIe siècle sont indiqués par les sigles du RISM.

BonfonsGBN	Nicolas Bonfons, imprimeur, *La Grand Bible des noelz* (Paris, s.d.).
BonfonsLGN	Jehan Bonfons, imprimeur, *Les Grans noelz* (Paris, s.d.).
CockSL	Symon Cock, imprimeur, *Souterliedekens* (Anvers, 1540).
DanielNN	Jean Daniel, *Noels nouveaulx. Chansons nouvelles de Nouel Composées tant de nouvel Esquelles verrez les praticques De confondre les hereticques* (s.l.n.d.).
DanielSPNN	—, *S'Ensuyvent plusieurs noels nouveaulx. Titulus. Chansons nouvelles de Nouel, Composées tout de nouvel, Esquelles verrez les pratiques De confondre les hereticques* (s.l.n.d).
Guerson	Guillaume Guerson, imprimeur, *S'Ensuivent les noelz tresexcelens et contemplatifz lesquels chantent les filles rendues par devotion* (Paris, s.d.).
Le Moigne	Lucas Le Moigne, *S'Ensuivent plusieurs chansons de Noelz nouveau* [*sic*] *et speciallement les nouelz que composa feu maistre Lucas le Moigne en son vivant curé de sainct George du Puys la Garde au diocesze Poytou* (Paris, 1520).
LNN	*Les Noelz notez composez nouvellement sur le chant de plusieurs chansons nouvelles moult joyeulx et bien dictez sur le chant Sonnez trompetes, Mauldit soit le petit chien, Mon seul plaisir. Avec la Digne accouchée, Faulce trahison et plusieurs aultres nouvellement imprimez* (s.l.n.d.).
LotrianLGN	[Alain Lotrian, imprimeur] *Les Grans nouelz nouveaux reduitz sur le chant de plusieurs chansons nouvelles tant en francoys, escossois, poitevin, que limousin* (Paris, s.d.).
ModerneFN	[Jacques Moderne, imprimeur] *La Fleur des Noelz nouvellement notés en choses faictes imprimez en l'honeur de la nativité de Nostre Seigneur Jesuchrist et de la tressacrée Mere* (Lyon, s.d.).
NyverdLGN	Jacques Nyverd, imprimeur, *Les grans Noelz nouveaulx. Composez sur plusieurs chansons, tant vielles que nouvelles. En françoys et poytevin Et en escossois* (Paris, s.d.).
OlivierNNIN	Jehan Olivier, imprimeur, *Noelz nouveaulx imprimez nouvellement* (Paris, s.d.).
Petit	Guillaume Petit, *Noel fait en maniere de dyalogue, qui se peult chanter sur le mettre En l'ombre d'ung* (s.l.n.d.).
Rigaud	Benoist Rigaud, imprimeur, *La Grand bible des Noelz tant vieux que nouveaux. Composez de plusieurs Autheurs, tant du present que de passé, lesquelz on chante vulgairement de l'advenement du jour que Nostre Seigneur Jesus Christ fut né de la Vierge Marie* (Lyon, s.d.).
SergentLGN	Pierre Sergent, imprimeur, *Les Grans noelz nouveaulx composez nouvellement en plusieurs langaiges Sur le chant de plusieurs belles chansons nouvelles dont les noms ensuyvent* (Paris, s.d.).
SergentNN	—, *Noelz nouveaulx composez sur le chant de plusieurs chansons nouvelles* (s.l.n.d.).

TrepperelLGN [Vve Jean Trepperel ?, imprimeur] *Les Grans noelz nouveaulx faitz a l'honneur et reverence de nostre saulveur Jesuchrist et de sa doulce Mere. Reduys sur le chant de plusieurs chansons nouvelles comme la Tirelitantaine, Resjouissez vous tous loyaulx etc. Sur Reconfortez la mariée Et autres en grant nombre comme il apert sur la table Avec autres himnes translatées en françoys* (Paris, s.d.).

Triguel Jean Triguel, *Le Recueil des Vieils et Nouveaux Cantiques, composez a l'honneur de l'advenement de Jesus Christ en ce monde, par divers Autheurs. Autres noelz nouveaux cantiques composez par B.P. Jean Triguel, Cordelier de Sainct François a Laval.* Livre Second (Paris : Nicolas Bonfons, s.d.).

3. *Publications modernes*

Bedouin *Les Noëls de Samson Bedouin, moine de l'Abbaye de la Couture du Mans de 1526 à 1563,* éd. par Henri Chardon (Le Mans, 1874).

Briand *Noëls de 1512 de François Briand,* éd. par Henri Chardon (Paris, 1904). Une édition, dont l'original manque, était intitulée : *Se ensuyvent les nouelz nouvaulx. Nouelz nouvaulx de ce present an mil cinq cens et douze, dont on y a plusieurs notés a deux parties dont l'une n'est que le plain chant, composez par Maistre François Briand, maistre des escolles de Saint Benoist en la cité du Mans* (s.l.n.d.).

BrownMFST Howard Mayer Brown, *Music in the French Secular Theater 1400-1550* (Cambridge, Mass., 1963).

ChardonD *Les Noëls de Jean Daniel dit Maître Mitou,* éd. par Henri Chardon (Le Mans, 1874).

ClemensOO Clemens non Papa, Jacobus, *Opera omnia,* éd. par Karel Ph. Bernet Kempers, Vol. II : *Souterliedekens* (Rome, 1953); Vol. III : *Cantiones Sacrae* (Rome, 1957); Vol. X : *Chansons* (Rome, 1962) [Corpus Mensurabilis Musicae, 4].

CompèreOO Loyset Compère, *Opera omnia,* éd. par Ludwig Finscher, 6 vol. (Rome, 1958-72) [Corpus Mensurabilis Musicae, 15].

HewittB Helen Hewitt, éd., *Ottaviano Petrucci : Canti B numero cinquanta, Venice 1502* (Chicago, 1967).

Jeffery Brian Jeffery, éd., *Chanson Verse of the Early Renaissance,* 2 vol. (Uttoxeter, 1971, 1976). Nous avons adopté les sigles de Jeffery pour renvoyer aux chansons de son édition.

PicotCH Émile Picot, *Chants historiques français du seizième siècle* (Paris, 1903).

Sherwood DUDLEY

Les premières versions françaises du *Mariage de Figaro* de Mozart

Les historiens de la littérature spécialistes de Beaumarchais ont bien mis en lumière les luttes que l'écrivain dut mener avant d'obtenir la permission de faire monter sa pièce *La Folle journée, ou le Mariage de Figaro*, cette suite du *Barbier de Séville* qui fut finalement donnée pour la première fois le 27 avril 1784. De même, le monde musical connaît avec précision la « chirurgie » que Lorenzo Da Ponte fit subir à ce drame impudent, dont il élimina les attaques les plus sévères contre les mœurs aristocratiques, afin que le texte fût acceptable pour l'Empereur Joseph II et pour ses censeurs viennois. En revanche, on connaît avec moins de détails la manière dont cette œuvre revint devant le public parisien sous forme d'opéra.

La première représentation française de la version lyrique de *Figaro* eut lieu pendant la Terreur, le 20 mars 1793. Cette représentation sembla sans doute aussi curieuse aux premiers spectateurs qu'elle nous le paraît aujourd'hui. C'était en effet la première fois qu'à l'Opéra de Paris les airs, ensembles et chœurs se trouvaient mêlés non à des récitatifs, mais à des dialogues, un type de structure que l'on avait considéré jusque-là comme le domaine exclusif de l'Opéra-Comique. Dans son principe, l'adaptation fut fort simple : la pièce originale de Beaumarchais en cinq actes fut présentée sans les parties que Da Ponte avait utilisées pour les airs, les ensembles et les chœurs. A leur place furent substitués les numéros musicaux de Mozart, chantés en français. En réalité, le processus finit par être beaucoup plus compliqué que cela.

Bien que la structure de ce *Mariage de Figaro* [1] fût singulière et qu'il

---

1. La version lyrique de 1793 (reprise à l'Opéra-Comique en 1807) porta le titre *Le Mariage de Figaro*, comme la pièce de Beaumarchais. L'opéra s'appela *Les Noces de Figaro* pour la première fois en 1807, à l'occasion de la première représentation de la version de Da Ponte (en italien) à l'Opéra, spectacle qui fut présenté en même temps que la reprise de la version hybride à l'Opéra-Comique.

s'agît là de la première représentation en France d'un opéra de Mozart, cette version a toujours davantage attiré l'attention des historiens de la littérature que celle des musicologues, parce que, de toute évidence, Beaumarchais participa lui-même à la préparation du spectacle. En abordant, d'un point de vue musicologique, les problèmes qui ont embarrassé les historiens de la littérature, l'auteur de cette étude espère contribuer à en résoudre quelques-uns.

Dès 1856, Louis Léonard de Loménie remarquait, dans sa biographie *Beaumarchais et son temps*, que le dramaturge lui-même avait « assez malheureusement versifié » en français le texte italien des numéros musicaux pour en faire un opéra-comique [2]. Quoique Loménie n'indiquât pas sur quels éléments se fondait cette affirmation, elle réapparut dans la deuxième édition de son ouvrage, en 1858 [3]. Mais, dans une note en bas de page de la troisième édition, en 1873, Loménie précisa que Beaumarchais « avait eu l'idée malheureuse (non pas de versifier lui-même le *libretto*, comme nous l'avons dit d'abord par erreur, car les chanteurs se servaient du *libretto Italien*, traduit en vers français par je ne sais qui), mais d'ajuster à ce *libretto* presque toute la prose de sa comédie... » [4]. Comme précédemment, Loménie ne donnait aucun élément susceptible d'étayer cette affirmation.

En raison sans doute de ces deux opinions opposées de Loménie, dont aucune ne se trouve démontrée, le nom de l'auteur des vers français reste jusqu'à présent incertain. Certes, l'Opéra a attribué la versification à un certain Notaris [5], mais cette attribution a toujours été mise en doute, parce que Notaris n'est pas connu par ailleurs. Son nom n'a pas même mérité une place dans la liste annuelle des auteurs, vivants ou morts, publiée par l'*Almanach des spectacles* [6].

En 1965, une découverte fort intéressante sembla, aux yeux de quelques érudits, renforcer l'hypothèse selon laquelle Beaumarchais avait lui-même écrit les vers. Un descendant de l'écrivain, M. Roulleaux-Dugage, découvrit par hasard deux ouvrages côte à côte, au fond d'un tiroir d'un petit secrétaire appartenant à son aïeul : *Le Nozze di Figaro* de Mozart et un exemplaire d'une édition *princeps* du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Dans celle-ci, de nombreux passages avaient été barrés au crayon et des feuillets intercalaires avaient été collés. Les vers en français, numéro par numéro, de l'opéra de Mozart étaient écrits

2. Louis Léonard de Loménie, *Beaumarchais et son temps,* 1re éd. (Paris, 1856), vol. 2, p. 457.

3. *Ibid.,* 2e éd. (Paris, 1858), vol. 2, p. 457.

4. *Ibid.,* 3e éd. (Paris, 1873), vol. 2, p. 457.

5. Wolfgang A. Mozart, *Le Mariage de Figaro* (Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Ms. A 348 a [1793]), tome I, page de titre.

6. *Almanach des spectacles de Paris* (Paris, 1793), p. 73 et 190 sq.

sur les pages interfoliées. Les vers des feuillets ajoutés avaient été écrits de la main d'un des copistes habituels de l'auteur, mais les renvois des scènes de la pièce aux différentes chansons, établis sur l'ouvrage imprimé, paraissaient être de la main de Beaumarchais lui-même [7]. En publiant cette découverte, M. Roulleaux-Dugage émit à nouveau l'idée que peut-être Beaumarchais lui-même avait écrit ces vers [8].

En réalité, cette découverte vient plutôt démontrer que Beaumarchais ne fut pas l'auteur des vers, mais qu'il joua le rôle d'un « conseiller artistique », supervisant cette adaptation. Sans aucun doute, il indiqua à Notaris, en se reportant à la version originale de l'opéra, les parties de la pièce qu'il fallait supprimer pour y substituer les chansons, et celles qui devaient subsister sous forme de dialogues, entre les numéros musicaux.

Bien que le nom de Notaris, inconnu aujourd'hui, ne figurât pas sur les listes des auteurs de l'*Almanach des spectacles*, il fut mentionné dans le deuxième tome du *Dictionnaire* de Choron et Fayolle en 1811 :

> NOTARIS (N.), littérateur français, mort il y a près de quinze ans, a donné à l'Académie de Musique, en 1793, le Mariage de Figaro, très-bien parodié sur la musique de Mozart. Cet ouvrage fut joué alors sans succès, comme le Don Juan l'a été depuis, au même théâtre grâce au mérite de l'exécution [9].

D'après Choron et Fayolle, Notaris mourut vers 1796. En raison de l'agitation créée par la Révolution, la publication de l'*Almanach des spectacles* fut interrompue de 1794 à 1797. Puisque c'est en 1794 que la version française de *Figaro* aurait dû figurer pour la première fois dans l'*Almanach*, la versification de *Figaro* constitua probablement les débuts de Notaris dans « le grand monde littéraire », et il n'avait aucune raison d'être mentionné dans un volume antérieur de l'*Almanach*. On ne connaît aucun ouvrage écrit par Notaris entre 1793 et sa mort — intervenue avant que le journal ne reprît sa publication — et, puisque le projet de *Figaro* fut un échec, on comprend aisément pourquoi l'*Almanach* ne l'inclut pas ultérieurement dans ses listes d'auteurs décédés.

Un autre aspect du problème, qui a rendu perplexes les historiens de la littérature, est le nombre d'actes dans cette version de l'œuvre. Félix Gaiffe, par exemple, déclare que l'opéra fut présenté en cinq actes, comme l'avait été la pièce originale [10]; mais J. B. Ratermanis — le seul

---

7. Cf. *Catalogue de l'Exposition Beaumarchais*, annoté par A. Angremy (Paris, 1966), p. 107, n° 442.

8. J. Roulleaux-Dugage, « Un livret d'opéra inédit de Beaumarchais », *Les Nouvelles littéraires* (3 novembre 1966), p. 12. Sur l'édition de l'opéra, M. Roulleaux-Dugage ne fournit aucun renseignement.

9. Alexandre-Étienne Choron et François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1811), tome 2, p. 75.

10. Félix Gaiffe, *Le Mariage de Figaro* (Paris, 1928), p. 129.

spécialiste de Beaumarchais que M. Roulleaux-Dugage laissa librement consulter son livre pendant quelques heures, afin qu'il pût en copier un certain nombre de vers — a écrit que l'on avait réuni, dans cette édition hybride, le troisième et le quatrième actes, comme le fit Da Ponte pour la version originale de l'opéra [11]. On admet donc volontiers, depuis 1965, que deux versions de l'opéra ont existé en 1793 : d'une part, la version annoncée par l'Opéra, en cinq actes, musique de Mozart, paroles de Notaris, jouée le 20 mars 1793, le texte de Beaumarchais ayant été réintégré à l'exception des numéros musicaux; d'autre part, la version du document de M. Roulleaux-Dugage, qui, aux yeux de quelques érudits, passe pour une tentative de l'auteur lui-même [12].

De nombreux documents permettent à présent de prouver que la version jouée pour la première fois le 20 mars 1793 (puis, encore une fois, le surlendemain 22 mars) subit plusieurs changements après sa deuxième représentation, parmi lesquels une réduction de cinq actes en quatre. L'exemplaire de M. Roulleaux-Dugage représenterait donc les changements suggérés par Beaumarchais après deux représentations de la première version. Mais, si le nombre de versions est bien établi, le rôle de l'écrivain dans la préparation initiale de l'œuvre reste inconnu.

1793 est une année difficile pour la recherche d'archives relatives à la vie musicale. Les comptes rendus des réunions d'administration de l'Opéra n'étaient plus tenus régulièrement, et de nombreux documents ont été détruits. En outre, l'exemplaire découvert par M. Roulleaux-Dugage reste conservé dans une collection privée et se trouve inaccessible à la plupart des spécialistes de Beaumarchais et de Mozart. Néanmoins, si l'on ne peut définir de façon très détaillée quel fut le rôle de Beaumarchais dans l'adaptation, certains documents permettent d'établir, avec très peu de doute, ce qui se passa réellement sur scène — que le spectacle comprît ou non tout ce que désirait Beaumarchais.

Il existe deux partitions d'orchestre manuscrites [13]. Celle qui se trouve actuellement à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris était incontestablement la partition du chef d'orchestre, car elle contient de nombreuses annotations caractéristiques au crayon. L'écriture est celle de l'atelier des copistes officiels de l'Opéra de l'époque [14]. Chaque numéro musical se trouve dans

---

11. Janis Bernhards Ratermanis, *Le Mariage de Figaro,* in Studies On Voltaire and the Eighteenth Century, éd. Théodore Besterman, LXIII (Genève, 1968), p. 564.

12. Pour un excellent résumé du point de vue d'un historien de la littérature, voir Jacques Proust, « Beaumarchais et Mozart : une mise au point », *Studi Francesi* (1972), pp. 34-45.

13. L'un des manuscrits est à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris : A 348 a i-iv; l'autre se trouve à la Bibliothèque Nationale : L.10.675 (1-4).

14. Nous remercions vivement Prof. Elizabeth Bartlet, de Duke University, pour son aide dans le travail de vérification de l'écriture.

son propre cahier, à l'exception du petit air de Fanchette au début du dernier acte [15]. Lorsque le dialogue entremêlé est long, il paraît dans son propre cahier entre les numéros musicaux; mais lorsque le dialogue est court, il est attaché à l'un des cahiers de musique avoisinants.

Les révisions des représentations du 20 et du 22 mars 1793 furent faites sur ce manuscrit, les suppressions de texte barrées à l'encre ou couvertes de collettes. Il fut facile de changer la place d'un numéro en arrangeant de nouveau les cahiers. A quelques exceptions près, les scènes ou les numéros musicaux que l'on supprima entièrement furent enlevés et reliés plus tard au début du troisième acte dans cette version de la Bibliothèque de l'Opéra.

Ainsi, la vérification des changements faits en 1793 aurait pu être assez aisée, si en 1807 l'Opéra n'avait pas été contraint par le gouvernement de prêter la partition, les parties d'orchestre et les rôles des chanteurs à l'Opéra-Comique pour une reprise de cette version [16]. Ce spectacle ne commença que quelques semaines avant que l'Opéra ne présentât, pour la première fois à Paris, la version de Da Ponte en italien. De toute évidence, l'Opéra-Comique voulait créer une rivalité directe avec son concurrent.

En montant cette version, les directeurs de l'Opéra-Comique la réduisirent enfin à des dimensions qui auraient plu aux administrateurs de l'Opéra en 1793. L'Opéra-Comique supprima de grandes portions du dialogue et plusieurs numéros musicaux pour que l'œuvre pût convenir aux proportions générales de l'époque. Ces changements furent faits dans la partition du chef d'orchestre. Par conséquent, cette partition de la Bibliothèque de l'Opéra présente au lecteur une multitude d'annotations dans plusieurs sortes d'encre, de crayons et de crayons de couleur. Le plus grand problème, pour le musicologue, consistait à savoir à quelle version appartenait chaque annotation.

Les parties d'orchestre et les rôles des chanteurs, dont un peu moins de la moitié existent encore à la Bibliothèque de l'Opéra, ont fourni un peu d'aide dans ce travail. Bien qu'ils témoignent de plusieurs révisions, leur état actuel est évidemment conforme aux représentations de 1807, la dernière fois que les parties furent utilisées.

En outre, la deuxième partition d'orchestre, actuellement à la Bibliothèque Nationale de Paris, ne fut pas prêtée à l'Opéra-Comique. N'ayant jamais été utilisée comme partition de direction, elle échappa à presque toutes les annotations. Une comparaison des deux partitions révèle que les passages qui sont barrés ou recouverts de collettes dans la

15. Dans cette première version française de l'opéra, les personnages reprirent les noms qu'ils avaient dans la pièce de Beaumarchais. Ainsi, Barbarina redevint Fanchette.

16. Théodore de Lajarte, *Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique* (Paris, 1878), vol. 2, p. 4.

partition de l'Opéra ne furent jamais copiés dans celle de la Bibliothèque Nationale. De plus, les numéros musicaux de la seconde partition commencent et se terminent souvent au milieu d'un cahier, ce qui empêche le déplacement facile des numéros. La partition de la Bibliothèque Nationale est sans aucun doute une copie de celle de l'Opéra, faite après les révisions de 1793. En raison du manque d'annotations dans cette partition, elle fut probablement réalisée par les copistes de l'Opéra pour figurer, selon la tradition, dans la bibliothèque de cette institution. D'autre part, quelques vers du dialogue sont soulignés de temps à autre, ce qui laisse supposer que, pendant la préparation de cette version révisée et conformément à la tradition en usage à l'Opéra-Comique, l'Opéra engagea peut-être un répétiteur de diction, qui aurait utilisé cette partition.

On a peu de renseignements sur la genèse de la première représentation en 1793. A cette époque-là, deux hommes, Francœur et Cellerier, étaient conjointement à la tête de l'administration de l'Opéra de Paris. Selon Adolphe Jullien, c'est Francœur qui, ayant appris que Mozart était mort à Vienne depuis quelques mois, se rappela que le compositeur avait utilisé le *Figaro* de Beaumarchais comme point de départ d'un opéra [17]. Certes, la quasi-totalité du public parisien avait alors oublié jusqu'au séjour le plus récent de Mozart dans la capitale française, en 1778; mais Francœur se souvint du succès estimable des symphonies que Mozart avait fait exécuter au Concert Spirituel. L'administrateur pensa vraisemblablement que la combinaison d'une pièce populaire, d'esprit fort révolutionnaire, et de la musique d'un compositeur célèbre produirait une immense réussite.

Rien ne permet d'affirmer que Francœur ou Cellerier ait pris contact avec Beaumarchais à ce moment-là. Au contraire, une lettre que Cellerier envoya à Beaumarchais le lendemain de la première représentation (et dont nous citons un extrait un peu plus loin) implique que l'écrivain ne savait alors presque rien de spécifique à ce sujet [18].

Les directeurs distribuèrent les rôles, pour cette représentation, aux artistes les plus distingués de l'Opéra, parmi lesquels le plus célèbre était le baryton qui joua le rôle de Figaro, François Lays (Laïs), à qui l'on avait accordé le titre le plus prestigieux pour un chanteur d'opéra, celui de *premier sujet*. C'était un honneur qu'il ne partageait qu'avec trois hommes (MM. Chéron, Lainez et Rousseau) et une femme (Mme Maillard) [19].

Il y eut plus de quarante répétitions pour cette première version de

17. Adolphe Jullien, *Paris dilettante au commencement du siècle* (Paris, 1884), pp. 89-90.

18. Cf. Léon Guichard, « Beaumarchais et Mozart », *Revue d'histoire littéraire de la France* (juillet-septembre 1955), p. 343.

19. *Almanach des spectacles de Paris, op. cit.*, p. 58.

l'opéra [20]. Un tel nombre, qui semble un grand luxe de nos jours, était alors habituel à l'Opéra de Paris. En fait, les directeurs auraient même dû en exiger davantage, parce que c'était la première fois que la plupart des artistes figuraient à la fois dans des scènes parlées et dans des numéros musicaux.

Beaumarchais n'assista pas à la première représentation. Peut-être avait-il prévu l'opinion de la majorité des spectateurs. Le critique anonyme des *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France* du 22 mars émet, à propos de la longueur et de l'effet dramatique produit par l'opéra, une opinion que partage largement l'ensemble de la presse parisienne. Cependant, il donne en même temps de la musique une appréciation très favorable :

> Un nouveau genre vient de s'introduire à ce Théâtre; c'est celui des Comédies parlées, sans récitatif. Nous n'examinerons pas si cette innovation peut paraître singulière dans un Spectacle où tout avait été chanté jusqu'à présent; si elle le met, ou non, en rivalité avec d'autres Spectacles plus habitués que lui à l'Opéra-comique; si elle n'établit pas des objets de comparaison; si par la suite, elle ne l'expose pas à un démembrement, à une révolution totale dans le genre qui lui était propre. Si elle rapporte de l'argent à la Direction, tout raisonnement là-dessus deviendra superflu. Quoi qu'il en soit, les Artistes les plus distingués du grand Opéra ont joué hier l'Opéra-comique, et s'en sont acquittés avec beaucoup d'intelligence; mais peut-être n'eussent-ils pas dû choisir, pour un début dans ce genre, *le Mariage de Figaro*, Ouvrage que tout le monde sait par cœur, et qu'on a vu jouer déjà avec une supériorité décourageante. Cette Comédie est ornée de la superbe Musique de *Mozart*, Artiste distingué, mort depuis un an, à Vienne, au service de l'Empereur : cette Musique porte le cachet des plus grands Maîtres : deux finales, surtout celui du second acte, sont des chefs-d'œuvre : le génie, la vigueur et l'élégance s'y font remarquer, et nous engageons les Amateurs de la belle Musique à aller entendre souvent celle-ci, qui doit leur plaire particulièrement. Cette Pièce est mise avec soin; mais elle est trop longue, et, quoiqu'on ait supprimé le plaidoyer du troisième acte, il reste encore beaucoup de coupures à faire dans le dialogue, ce qui resserrerait davantage l'intérêt... [21]

---

20. Jullien (*op. cit...*, pp. 92-93) reproduit une lettre que M. Chardini, qui joua le rôle de Bartholo dans la première représentation française, écrivit à un employé de l'Opéra, et dans laquelle il révélait qu'ayant laissé son rôle dans un fiacre, il voulait en emprunter un autre. C'était après la 38ᵉ répétition; la lettre était datée du 15 mars 1793, cinq jours avant la première représentation.

21. *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France* (supplément du 22 mars 1793), pp. 1217-1218. Adolphe Jullien (*op. cit.*, pp. 94-96) cite un peu plus longuement cette critique, de même que les critiques du *Moniteur universel* et du *Journal de Paris*.

Dix jours plus tard, ce même journal publia sa liste annuelle des nouvelles œuvres données à l'Opéra de Paris. *Le Mariage de Figaro*, que l'on n'avait joué que deux fois, figurait en tête de ce catalogue, avec ce bref commentaire : « Innovation plus bizarre qu'utile à ce Théâtre; Pièce qui prouve qu'on y peut jouer l'Opéra-Bouffon; mais qui n'ajoutera pas beaucoup à la recette » [22].

Le lendemain de la première représentation, Cellerier envoya à Beaumarchais une lettre dans laquelle il décrivait ce qui s'était passé la veille :

> Figaro a eu du succès, il a été vivement applaudi, mais ce n'est pas à son auteur que je cacherai l'impression qu'il a faite sur les habitués de notre spectacle.
>
> On a trouvé l'ouvrage infiniment trop long, les morceaux de musique un peu rares et le débit des acteurs lent et froid; tout cela se conçoit aisément. Les spectateurs des loges connaissent l'ouvrage et ne voulaient que la musique; un morceau en faisait désirer un autre et il eût fallu supprimer tout le dialogue pour satisfaire à l'impatience de ces amateurs... Il faudra donc rapprocher les morceaux de musique et faire quelques retranchements qui ne nuisent point à la marche de l'ouvrage, ce que je crois très possible. Quant au jeu des acteurs, il est l'effet d'un début dans un genre absolument nouveau pour eux. On a cependant remarqué qu'ils n'ont été qu'embarassés et qu'ils sont en état de mieux faire aux représentations suivantes...
>
> Je suis désolé que vous ne soyez pas venu vous-même juger de ces observations. Je vous demande un moment de révision sur votre ouvrage. Voyez, je vous prie, s'il n'y aurait pas moyen d'élaguer dans le troisième acte qui a paru froid ainsi qu'une partie du quatrième. Je sais bien que vous n'avez pas le temps de rien changer pour demain, mais, si vous voulez préparer vos intentions, M. Notaris s'y conformera. Je l'engage à vous aller trouver. En une demi-heure vous en ferez plus ensemble qu'en une journée isolément... [23].

Beaumarchais consentit à la demande de Cellerier et assista à la seconde représentation le 22 mars. Douze jours plus tard, le 3 avril, il envoya une lettre aux acteurs [24]. Avant de donner à chacun des principaux interprètes son avis sur l'exécution de son rôle (la plupart de ses remarques visaient à fournir aux personnages plus d'animation, de chaleur et de variété), l'écrivain faisait état des révisions qu'il voulait

---

22. *Ibid.* (supplément du 1er avril 1793), p. 1395.

23. Guichard, *op. cit.*, p. 343. M. Guichard copia la lettre en 1939 sur le texte conservé dans les archives de la famille de Beaumarchais.

24. Beaumarchais, *Théâtre, lettres relatives à son théâtre*, texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul Courant, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1949), pp. 696-698.

apporter à l'ouvrage après l'avoir vu. D'abord, conformément au conseil de Cellerier, Beaumarchais déclarait :

> Jetant par la fenêtre l'amour-propre d'auteur, j'ai réuni le troisième avec le quatrième acte, il y aura moins de comédie et le chant sera rapproché...

Puis, il ajoutait :

> ... et un beau ballet pour la noce terminera bien *le Mariage* [25]. Le genre de la pièce indique assez de quelle dégaine ce ballet doit trotter. Ce sont moins des danses françaises que le genre vif et grenadin des Maures, dont les Espagnols ont conservé le goût, une noce de Gamache à peu près...

Ensuite, l'écrivain observait :

> J'ai trouvé vos autres actes vides. Comme tous les actes commencent par des paroles [26], il n'y a rien de si glacé que d'entrer sur la scène pour parler pendant que le public s'ennuie. Il faut de grands et beaux morceaux d'orchestre pour remplir ces longs intervalles et mettre de la variété; cette remarque est essentielle.

Finalement, il exprimait une idée fort originale :

> Je désirerais, entre le premier et le deuxième acte, la répétition désordonnée d'un ballet vif quelconque, et qui ressemblerait aux répétitions du foyer. Des mutineries d'actrices, la colère du maître de ballet, les rires de quelques jeunes danseurs, des morceaux entamés, point finis et une impatience générale qui amenât une espèce de farandole, etc., etc. Cette façon de traiter un ballet appartiendrait à cette folle journée, et aurait l'air de préparer la fête que Figaro a imaginée.

Rien ne prouve que l'on ait essayé de monter une telle scène entre le

---

25. La biographie de Loménie, qui constitue la seule source imprimée de cette lettre (y compris pour l'édition de la Pléiade) fait ressortir *le Mariage* en italique. Il semble donc que Beaumarchais eut l'idée de terminer l'œuvre avec la fête des noces en supprimant tout le dernier acte ! Cependant, Beaumarchais se référait sans doute à la cérémonie des noces. En tout cas, le dernier acte ne fut jamais supprimé. Nous exprimons nos remerciements les plus sincères à Mme Miriam Ellis de l'Université de Californie, Santa Cruz, pour l'aide qu'elle nous a apportée en clarifiant le texte de cette lettre.

26. Ici Beaumarchais se trompe. Dans la première version française de *Figaro,* deux actes seulement commençaient par des paroles : le troisième (qui avait commencé par un récitatif simple dans la version de Da Ponte) et le cinquième (l'air de Fanchette ayant été supprimé avant la première représentation).

premier et le deuxième actes. Sans doute la longueur excessive de l'ouvrage empêcha-t-elle cette tentative.

Durant la période pascale, l'Opéra fit relâche, du 23 mars au 9 avril, l'époque de la lettre de Beaumarchais [27]. On ne sait rien du nombre de répétitions pour la nouvelle version, mais le 15 avril le rideau se levait sur *Le Mariage de Figaro* sous sa forme révisée [28]. Le *Journal de Paris* fit part du nouveau nombre d'actes. Tandis que l'annonce des représentations du 20 et du 22 mars avait mentionné que l'opéra était en cinq actes, le numéro du 15 avril annonça que le spectacle en avait quatre [29]. Les annonces des représentations suivantes ajoutèrent que l'œuvre contenait un grand divertissement [30]. La quatrième et la cinquième représentations eurent lieu le 19 et le 24 avril, mais après la cinquième, les directeurs arrêtèrent le spectacle, sans aucun doute en raison des recettes : d'un chiffre respectable pour la première représentation, 5 035 livres 16 sols, elles étaient passées à 448 livres 8 sols le 24 avril. En comparaison, les recettes du double programme du *Renaud* de Sacchini et du *Jugement de Pâris* (ballet-pantomime, musique de Haydn, de Pleyel et de Mozart), joué la veille de la première représentation de *Figaro*, s'étaient élevées à 6 309 livres 16 sols, chiffre qui n'était pas rare pour l'époque [31].

Tous les auteurs des dictionnaires de musique français du XIXe siècle qui mentionnent ce sujet (et notamment Clément et Larousse [32]) déclarent qu'il n'y eut que cinq représentations du *Mariage de Figaro* à l'Opéra en 1793; en fait, une sixième eut lieu le 1er septembre. Ce spectacle (pour lequel les directeurs avaient engagé un nouveau Figaro, qui ne fut pas nommé dans les annonces), fut joué avec *L'Offrande à la Liberté* de Gossec [33]. Même Théodore Lajarte, qui avait cité cette représentation dans son *Journal* [34], ne s'en souvint pas lorsqu'il écrivit son *Catalogue* [35], peut-être parce que le livre de recettes de l'Opéra de ce mois-là n'existait pas. Néanmoins, une annonce du spectacle parut dans

---

27. [Théodore de Lajarte,] *Théâtre de l'Opéra. Journal,* vol. VII, 1791-1810 ([Paris], ms. de la Bibliothèque de l'Opéra, s.d.), pp. 53-55.

28. *Ibid.,* p. 55.

29. *Journal de Paris national,* n° 79 (le 20 mars 1793), la page qui suit la page 2 du supplément; n° 81 (22 mars 1793), la page qui suit la p. 314; n° 105 (15 avril 1793), la page qui suit la p. 422.

30. *Ibid.,* n° 109 (19 avril 1793), la page qui suit la p. 430; n° 114 (24 avril 1793), p. 4 du supplément.

31. [Lajarte,] *Théâtre de l'Opéra. Journal,* vol. VII, *op. cit.,* pp. 53-55.

32. Félix Clément et Pierre Larousse, *Dictionnaire des opéras,* revu et mis à jour par Arthur Pougin (Paris, [1891]), p. 705.

33. *Affiches..., op. cit.,* (numéro du 1er septembre 1793), p. 3675.

34. [Lajarte,] *Théâtre de l'Opéra. Journal,* vol. VII, *op. cit.,* p. 65.

35. Lajarte, *Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique..., op. cit.,* p. 4.

les *Affiches, annonces, et avis divers ou Journal général de France* [36], comme dans le *Journal de Paris* [37].

Du point de vue financier, il n'eût guère été logique de monter à nouveau un spectacle, après une interruption de quatre mois, pour une seule et unique représentation. Francœur et Cellerier espéraient probablement donner quelques représentations supplémentaires, mais ils connaissaient à cette époque de sérieuses difficultés avec la municipalité, surtout en raison du fait que les recettes de l'Opéra et la subvention du gouvernement ne leur permettaient plus d'assurer le nombre de représentations que désirait l'État. Les artistes de l'Opéra eux-mêmes se rebellèrent contre les directeurs, et cette révolte aboutit à la révocation des deux administrateurs par la municipalité, le 17 septembre [38]. La disgrâce de Francœur fut telle qu'il se trouva emprisonné pour un an. Un comité de représentants des chanteurs, danseurs et musiciens de l'orchestre se chargea des responsabilités administratives, et la version hybride du *Mariage de Figaro* ne fut pas reprise à l'Opéra.



Les tableaux donnés en appendice présentent les différences entre la version originale de l'opéra (livret de Da Ponte en italien), les deux versions françaises de 1793 (que nous nommons Version française 1 et Version française 2, abrégées ci-après en VF 1 et VF 2) et celle de 1807 (VF 3). Au premier acte (voir tableau 1, p. 78), nous constatons aisément que, pour VF 1 et VF 2, seul le numéro 8 a été supprimé : il s'agit du chœur *Giovani lieti*. Les raisons de cette suppression sont difficiles à comprendre, même compte tenu du fait que l'exécution des chanteurs du chœur était à l'époque souvent critiquée par les partisans parisiens de l'opéra italien. Beaumarchais n'aurait-il pas supprimé les autres chœurs s'il avait été de cet avis ? Ce qui est encore plus inquiétant, c'est que le vers où Figaro déclare : « et qu'un quatrain chanté en chœur rappelle à jamais le souvenir... » (I, 10) devient dans l'opéra « ... deux quatrains chantés en chœur... », sans aucun doute pour se conformer à la longueur de *Giovani lieti*. Pourtant, ce petit chœur ne figura ni dans les partitions manuscrites, ni dans les parties des chanteurs (y compris celles du chœur), ni dans les parties d'orchestre. A part cette suppression, il y eut encore une coupure dans le premier acte de VF 3 : le duo entre Suzanne et Marceline (n° 5).
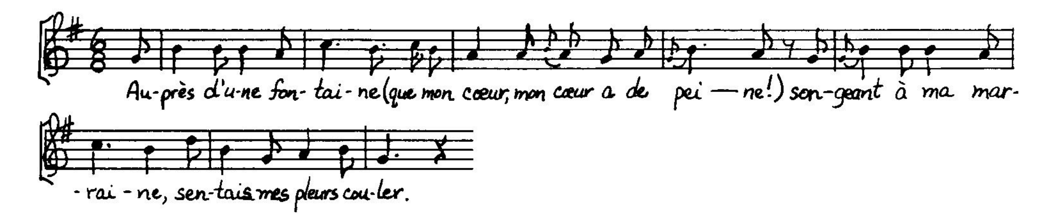
---

36. *Affiches..., op. cit.*, (numéro du 1er septembre 1793), p. 3675.

37. *Journal de Paris national*, n° 244 (1er septembre 1793), la page qui suit la p. 982.

38. Jullien, *op. cit.*, pp. 103-104.

En ce qui concerne le deuxième acte (voir tableau 2, p. 79), nous voyons que dans VF 2, non seulement tous les numéros furent retenus, mais aussi que l'on ajouta un morceau : la romance de Chérubin, chantée sur l'air populaire, *Malbrough s'en va-t-en guerre* (Ex. 1).



Ex. 1.

Beaumarchais avait placé cette romance dans sa pièce au moment où, dans l'opéra, le page devait chanter le célèbre n° 11, *Voi che sapete* (*Mon cœur soupire*[39]). Puisque le public avait l'habitude d'entendre avec plaisir cette romance dans la pièce, et comme, d'autre part, les charmes de *Voi che sapete* étaient parmi les plus frappants de l'œuvre, on a dû vouloir inclure les deux airs dans l'opéra. Le problème était donc de trouver une nouvelle place pour soit l'un soit l'autre, et l'on résolut le problème en donnant à Chérubin une deuxième occasion de chanter à la Comtesse. La romance se trouve ainsi immédiatement après le n° 12, *Venite, inginocchiatevi* (*Restez à cette place*), où Suzanne lui montre comment se comporter en tant que fille.

Pour VF 2, il n'y eut qu'un petit morceau supprimé, le n° 14, *C'est moi, sortez bien vite* (à l'origine *Aprite presto, aprite*), dans lequel Suzanne supplie Chérubin de sortir du cabinet de toilette, et où le page finit par sauter par la fenêtre. Cette scène étant indispensable pour l'action dramatique, il était nécessaire de restituer le dialogue correspondant en VF 2. Par conséquent (et ironiquement), le deuxième acte de VF 2 finit par être plus long même que celui de VF 1. Par contraste, nous remarquons qu'en VF 3 on supprima deux grandes parties musicales du second acte, ne laissant que l'air de la Comtesse qui commence l'acte, la romance de Chérubin et le finale.

Le troisième acte du livret de Da Ponte avait réuni les actes III et IV
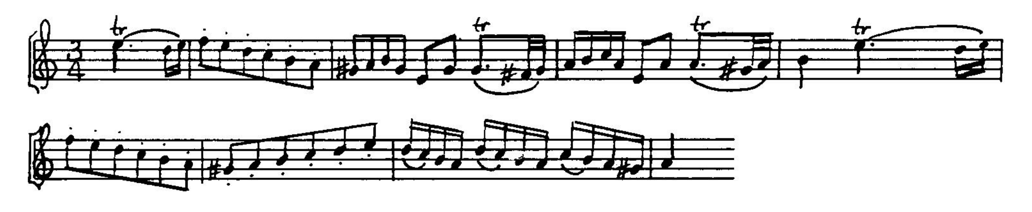
---

39. Le titre en français qui suit entre parenthèses un titre en italien est celui de la première version française, bien qu'il ne soit presque jamais une traduction exacte. De plus, lorsque nous nous référons à la version de Da Ponte, nous employons les noms des personnages en italien (p. ex., Cherubino); mais lorsque nous parlons de l'un des personnages dans les versions françaises, nous employons les noms français (p. ex., Chérubin).

de la pièce (voir tableau 3, p. 80-81). Puisque VF 1 revenait aux cinq actes, le problème initial était de donner suffisamment de musique à chacun des actes nouvellement séparés. L'idée adroite qui se présenta fut de faire passer l'air de Bazile, n° 25, *In quegli anni* (*Je croyais dans mon jeune âge*) du dernier acte au troisième, après le n° 17, le grand air du Comte. (L'air de Bazile est souvent supprimé dans les représentations d'aujourd'hui.) Comme ce texte bizarre ne venait pas de la pièce, mais avait été inventé par Da Ponte (sans doute pour donner à Basilio un rôle plus important), on aurait pu l'insérer en plusieurs endroits sans gêner le déroulement de l'action. Après cet air, VF 1 utilisa le sextuor, n° 18, *Riconosci in questo amplesso* (*Viens, mon fils*) comme finale du troisième acte. Le choix de terminer l'acte à cet endroit-là était heureux, non seulement à l'égard de la tradition de l'opéra (« l'ensemble final »), mais aussi par rapport à la fidélité à la pièce, dont le troisième acte s'achevait avec la même scène.
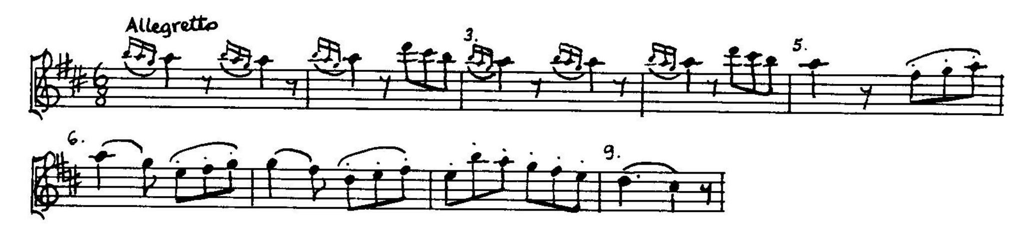
Le quatrième acte de VF 1 commence d'une manière analogue au deuxième : la Comtesse est seule sur scène. Pour le lever de rideau, seize mesures de l'air *Dove sono* ont été ajoutées. Les numéros musicaux se déroulent normalement jusqu'au finale, où nous découvrons sans surprise que, pour la fête des noces, ont été ajoutés un ballet plus long que la danse écrite par Mozart, et deux airs. Cette adjonction est bien naturelle, car le public français de l'époque s'attendait à une fête importante dans un opéra d'aussi vastes dimensions que *Figaro*, surtout à l'occasion d'un double mariage.

La musique pour la fête commence presque de la même façon que dans la version originale : 1) l'énoncé de la marche (*Ecco la marcia*, mais maintenant sans les vers *parlante* de Figaro, de Suzanne, du Comte, et de la Comtesse à son début), 2) le duo de deux jeunes filles, et 3) le chœur qui rend hommage au Comte. Ensuite, VF 1 abandonne la musique de Mozart au moment où commence la danse. Ainsi, la musique de l'exemple 2 est absente des versions françaises.



Ex. 2.

A la place de la danse en *la* mineur, figure une gavotte anonyme (Ex. 3). (Nous abordons plus loin le problème de l'attribution.)



Ex. 3

A première vue, cette danse ne semble pas du tout être une gavotte. Mais la structure devient claire si l'on considère la musique par groupes de deux mesures, c'est-à-dire à 12/8 et non à 6/8, et en commençant sur le troisième temps. Si l'on accepte cette interprétation, il faut regrouper les mesures 6, 7 et 8. Certes, des groupements irréguliers de ce type n'étaient pas habituels dans la gavotte, mais on les y rencontrait de temps à autre [40].

Entre les sections de cette danse, dont une est en mineur, se déroule l'action : le Comte reçoit le billet doux qu'avait dicté la Comtesse à Suzanne, et l'épingle le pique. Le dialogue des quatre dernières scènes du quatrième acte de la pièce de Beaumarchais se trouve après la fin de la gavotte. Figaro parle d'abord avec Marceline, puis avec Fanchette, à propos du billet doux. Pendant ce temps, il devient de plus en plus jaloux de Suzanne, et, de retour vers Marceline, il lui révèle ses sentiments, auxquels elle ne répond pas avec sympathie [41]. Ici se termine le quatrième acte de Beaumarchais, mais, afin de préparer la scène pour l'air qui suit dans l'opéra, deux vers sont ajoutés :

FIGARO. — Encore un mot, ma mère.
MARCELINE. — Allons, mon fils, tu n'es qu'un fou.

A ce dialogue succèdent huit mesures de musique orchestrale (tout à fait banales). Ensuite, Antonio s'exclame : « Eh bien, monsieur le marieux, vous étiez si pressé ! Qui donc vous retient maintenant [?] Emmenons-le de force ou de gré. Vive la joye ! ». A la suite de ces vers se trouvent encore seize mesures de musique orchestrale. Ces deux petits

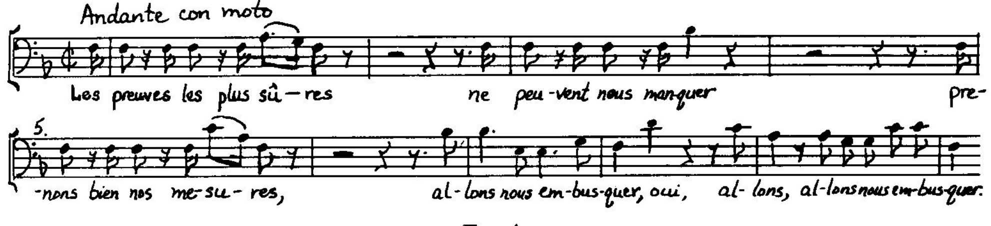
---

40. Nous tenons à exprimer nos remerciements les plus chaleureux au Prof. Daniel Heartz (Université de Californie, Berkeley), pour avoir défini la danse citée comme étant vraiment une gavotte.

41. A cet endroit, dans les parties de chœur et dans celles d'orchestre, apparaît un chœur, *N'faut jamais avoir d'chagrin*, dont la musique est celle du chœur *Bella vita militar* de *Così fan tutte*. Mais puisque ce chœur n'a jamais figuré dans la partition du chef d'orchestre, il est probable qu'on le supprima avant même la première représentation. De plus, il est indiqué dans les parties de ne pas l'exécuter.

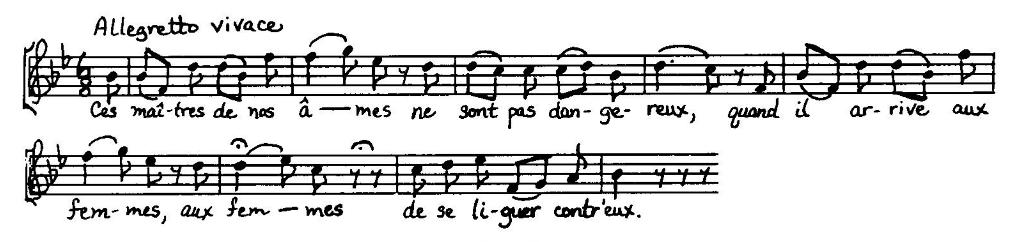
intermèdes ne servaient sans doute qu'à faciliter les sorties et les entrées des chanteurs sur la scène.

C'est le moment où Figaro s'apprête à chanter l'un des deux airs ajoutés, *Les preuves les plus sûres*, dont la musique est celle d'un air de Don Giovanni (acte II, scène 4), *Metà di voi quà vadano* (Ex. 4) :



Ex. 4.

Les soupçons de Figaro mettent en colère Marceline, qui exprime alors ses sentiments contre les hommes. La musique est celle de Dorabella, *E amore un ladroncello* dans *Così fan tutte* (Ex. 5) :
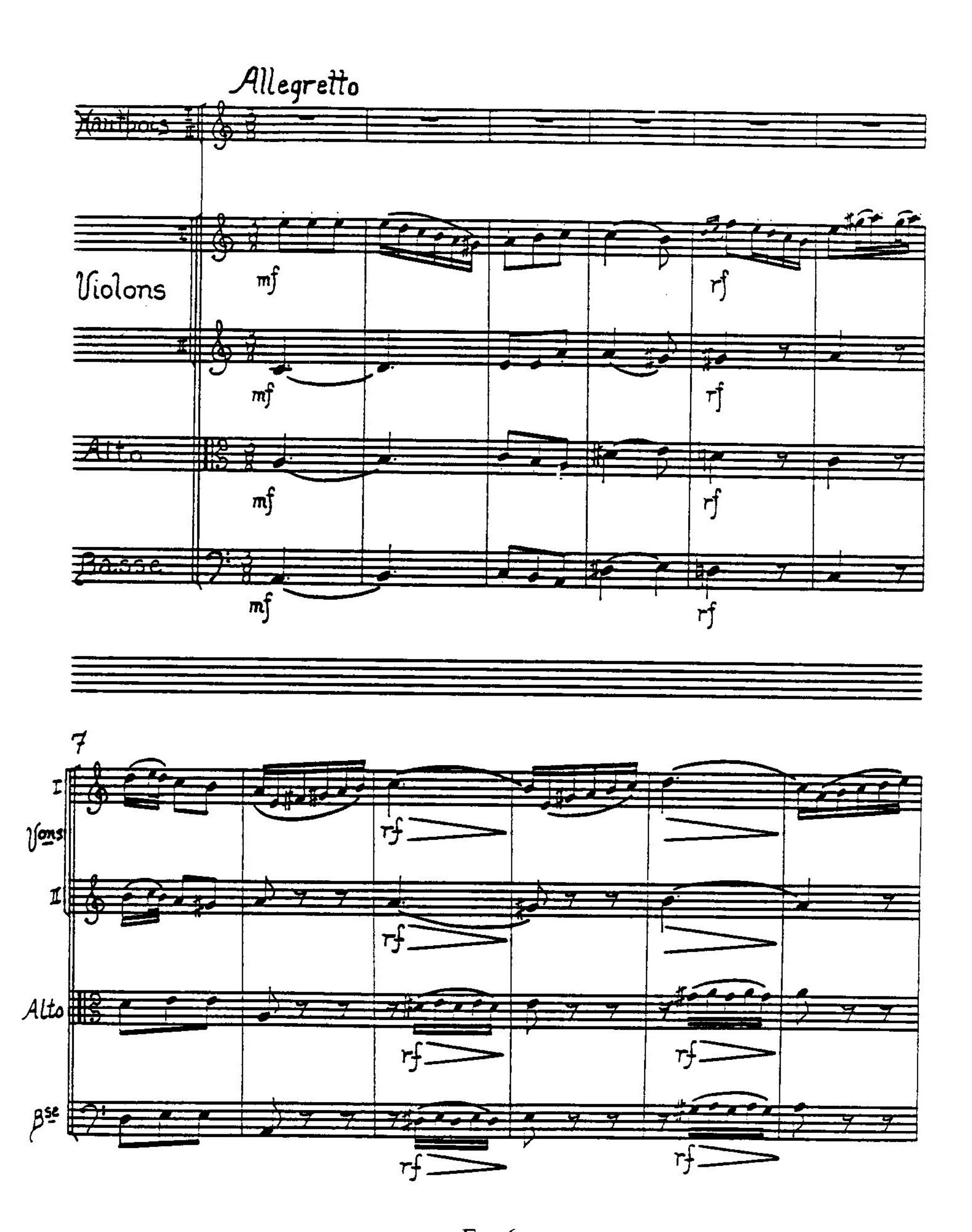


Ex. 5.

Cet air remplace celui de Marcellina du dernier acte de l'opéra original, n° 24, *Il capro e la capretta.* Comme dans la plupart des représentations modernes, celui-ci fut supprimé dans les versions françaises. C'était en fait le seul air de l'opéra qui ne fût pas versifié en français.

Tout de suite après l'air de Marceline, sans aucun dialogue, la scène en VF 1 revient à la musique de Mozart pour terminer l'acte. Mais au lieu d'une reprise du chœur (qui comprend aussi cette fois la musique des deux jeunes filles) comme dans la version de Mozart, c'est ici la marche qui est reprise.

La révision des actes III et IV de VF 1 (que Beaumarchais réunit en un seul) fut plus compliquée que les changements des deux premiers actes. Au début du troisième acte de VF 2 fut placé un entr'acte orchestral (Ex. 6), conformément au désir qu'avait exprimé Beaumarchais que chaque acte commençât par « de grands et beaux morceaux d'orchestre » (voir p. 63 de cette étude).


Allegretto
Hautbois
Violons
mf
rf
Alto
Basse
7
I
Vons
II
Alto
Bse

Ex. 6.

Comme pour la gavotte précédemment ajoutée, le nom du compositeur de l'entr'acte ne fut mentionné nulle part. Cependant, tous les morceaux de musique insérés (deux entr'actes et la musique supplémentaire du ballet) furent sans doute composés par Antoine Laurent Baudron. Chef d'orchestre et premier violon de la Comédie française depuis 1766, Baudron avait écrit des airs et des entr'actes pour de nombreuses pièces présentées à ce théâtre, parmi lesquels se comptaient plusieurs ouvrages de Beaumarchais. Baudron lui-même indiqua qu'il avait composé la musique pour environ 120 pièces, mais seul un petit nombre en a été conservé; la musique de quatre pièces seulement a été imprimée [42]. Trois de ces ouvrages étaient de Beaumarchais : *Les Deux amis, ou le négociant de Lyon* (1770), *Le Barbier de Séville, ou la Précaution inutile* (1775) et *La Folle journée, ou le Mariage de Figaro* (1784). Baudron était connu à cette époque comme le premier compositeur de ce genre de musique à Paris, et il avait déjà collaboré à plusieurs reprises avec Beaumarchais (écrivant notamment la musique pour *Figaro* à la Comédie française); par conséquent, l'écrivain lui a très probablement demandé d'écrire la musique supplémentaire pour la version d'opéra de *Figaro*.

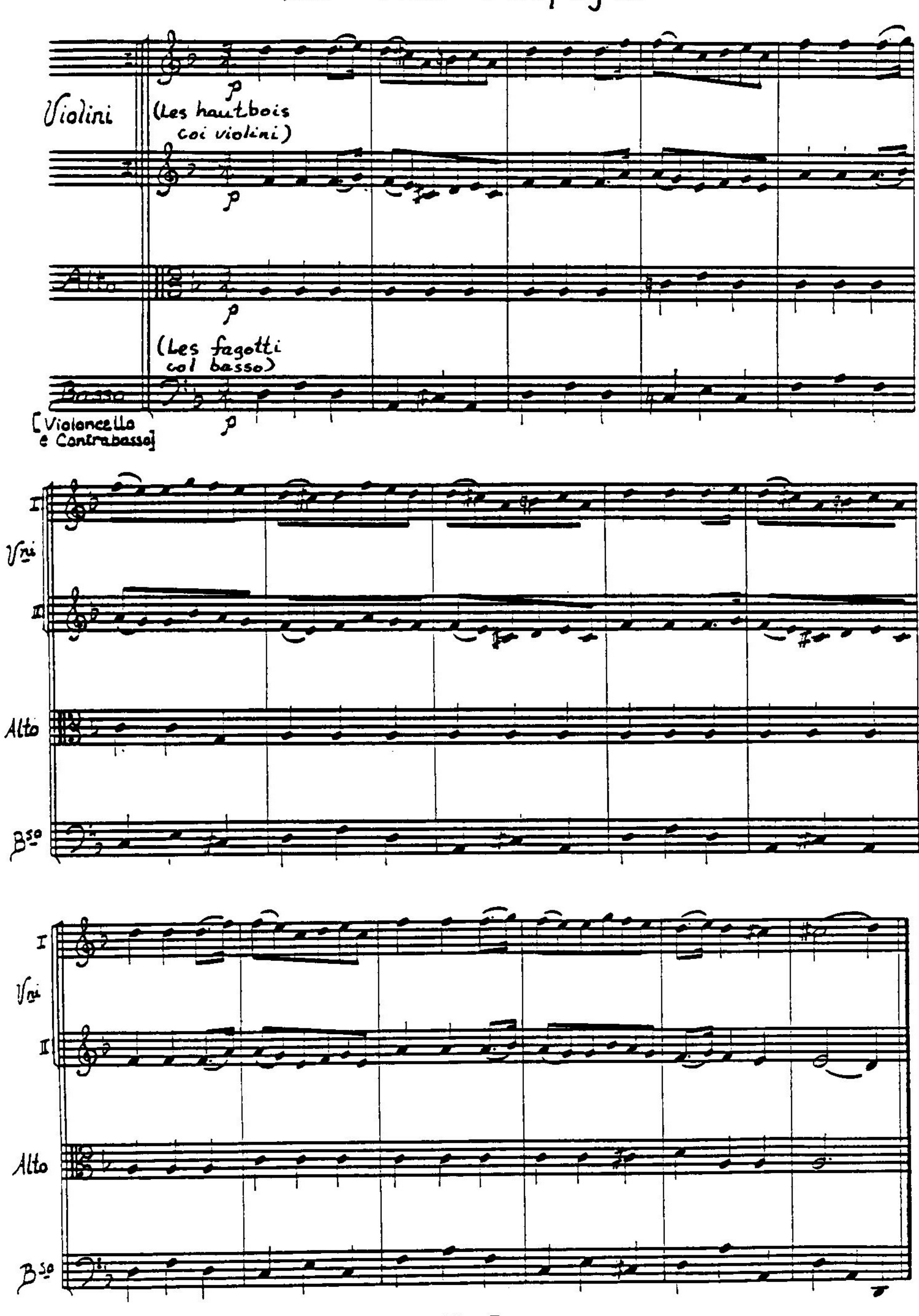
En poursuivant la lecture du tableau 3 (p. 80 de cette étude), on constate que, dans VF 2, le troisième acte commence par le sextuor, suivi du duo entre Suzanne et le Comte, dans lequel ils se fixent un rendez-vous pour ce soir-là. Compte tenu de la suppression du récitatif et de l'air du Comte (n° 17, à l'origine *Hai già vinta la causa ! — Vedrò mentr'io sospiro*) et de l'air de Bazile (n° 25, cf. p. 67 de cette étude), VF 2 continue directement jusqu'à la scène de la Comtesse (n° 19, à l'origine *E Susanna non vien — Dove sono*), avec seulement quelques vers de dialogue et une courte introduction orchestrale pour masquer les coupures.

Tout se déroule maintenant en VF 2 comme en VF 1 jusqu'au moment où se trouve intercalée la gavotte en VF 1. En VF 2, une autre danse précède la gavotte. La lettre de Beaumarchais aux artistes avait mentionné le ballet, dont les danses devaient être « ... [du] genre vif et grenadin des Maures, dont les Espagnols ont conservé le goût... » (cf. p. 63 de cette étude). Le résultat de cette demande fut *Les Folies d'Espagne*, une composition qui avait derrière elle une carrière de plus d'un siècle comme timbre de l'Opéra-Comique, et dont la musique était celle de la *folia* traditionnelle (Ex. 7). Cette mélodie, dont l'orchestration est vraisemblablement due à Baudron, avait aussi figuré dans la scène des noces de la pièce de Beaumarchais.

Après les *folies* se trouve la gavotte, sous une forme plus longue que

42. Jean Gribenski, « Baudron, Antoine Laurent », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15 : supplément A-D (Kassel, 1973), col. 566-568. Nous remercions sincèrement M. Gribenski d'avoir mis à notre disposition tous les résultats de ses recherches sur Baudron.

Les Folies d'Espagne



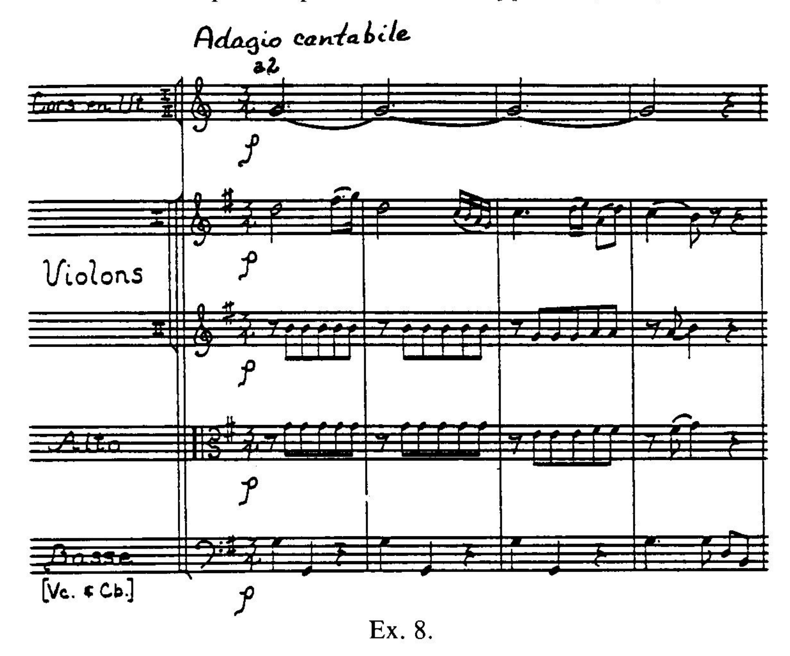
Ex. 7.

dans VF 1. Si la fête des noces comporte un ballet en VF 1, elle atteint en VF 2 aux dimensions d'un vrai divertissement.

Il nous reste un dernier point à signaler à propos des modifications qui affectent le ballet. Le dialogue après la gavotte est inchangé, mais les annotations dans la partition d'orchestre indiquent que les vers d'Antonio, ainsi que les intermèdes qui l'encadrent, ont été supprimés, soit lors des révisions de 1793, soit pour celles de 1807.

En VF 2, après que Figaro ait commencé son air emprunté à *Don Giovanni*, le reste de l'acte est identique à VF 1. En VF 3, pour l'essentiel, seuls ont été faits quelques petits changements de détail, sans importance pour cette étude. Dans l'ensemble, cet acte se conforme à VF 2 jusqu'à la fin de l'air de Figaro, sur quoi l'acte se termine brusquement.

Le dernier acte de VF 1 (voir tableau 4, p. 82) aurait dû commencer avec le petit air de Fanchette (n° 23, la cavatina de Barbarina, *L'ho perduta*, en français *Que de peines*). Le morceau fut supprimé sans doute avant la première représentation : la liste des artistes révèle en effet que le rôle fut tenu par une certaine Mlle Colson, qui n'était pas même membre du chœur de l'Opéra [43]. Ce rôle fut donc sans aucun doute réduit pour un personnage n'ayant pas à chanter, et le cinquième acte commença avec le dialogue du même acte de la pièce. Pour VF 2, un deuxième entr'acte prit la place de l'air supprimé (Ex. 8).



Ex. 8.

43. *Almanach des spectacles de Paris, op. cit.*, 1793, p. 56-58.

Après le début du dernier acte, les versions françaises sont presque identiques à la pièce, aussi bien qu'à l'opéra original. Les VF 1 et VF 2 ne suppriment que le n° 24, l'air de Marceline, qui a eu sa contrepartie dans la scène des noces, et le n° 25, l'air de Bazile, que l'on avait placé dans le troisième acte de VF 1. Les autres numéros ne subissent pas de changements. Comme le long final du deuxième acte, celui du dernier apparaît intégralement. En fait, 48 mesures ont été ajoutées en VF 1, juste avant le dernier chœur, mais elles ont été supprimées en VF 2. Dans VF 3, on ne constate qu'une autre coupure, l'air de Suzanne, n° 27 (*Viens, cher amant*, à l'origine *Deh vieni*), mais le récitatif accompagné qui précède est conservé.

Après cet examen de la structure musicale des premières versions lyriques françaises de *Figaro*, nous nous bornerons, pour ne pas allonger démesurément cette étude, à un bref commentaire relatif aux parties dialoguées. Même pour VF 1, la longueur de la pièce de Beaumarchais exigeait que l'on supprimât plusieurs scènes entières pour la version lyrique, comme l'avait fait Da Ponte (il s'en excusa dans sa préface à l'opéra). Les trois suppressions les plus notables furent la scène du « god-damn » (III, 5), le plaidoyer (III, la majeure partie de 15) et le monologue de Figaro (V, 3), dans lequel il attaque le Comte et l'aristocratie avec une véhémence féroce. On s'étonne d'ailleurs que ce monologue n'ait pas été rétabli, puisque l'un des buts du spectacle était de communiquer au public un esprit révolutionnaire.

Hormis ces suppressions et quelques autres brèves coupures dans le dialogue, cette première version française de l'opéra se conforme à la pièce avec une fidélité impressionnante. Lorsque la pièce et l'opéra de Da Ponte ne concordent pas, du point de vue de l'ordre des évènements ou de la manière dont ils sont présentés, VF 1 correspond presque toujours à la pièce de théâtre. Par exemple, la Comtesse entre sur scène presque à la fin du premier acte. Dans la pièce, elle peut attirer l'attention des spectateurs par sa conduite et par la façon dont elle déclame ses quelques vers. Mais dans l'opéra, son entrée est loin d'être « grande », puisqu'elle ne chante pas une seule note dans ce premier acte ; son apparition ici montre une grande fidélité à la pièce, mais révèle en même temps un manque de familiarité avec les exigences de l'opéra, comme avec le caractère de la plupart des *prime donne* ! De ce point de vue, Da Ponte eut bien raison de reporter au début du deuxième acte l'entrée de la Comtesse.

Dans VF 2, on constate quelques autres brèves coupures, notamment la plus grande partie du texte des trois brèves scènes qui précèdent le plaidoyer (III, 12, 13, 14), mais cela est sans conséquence. Ainsi, si l'on considère qu'il n'y eut que deux suppressions musicales importantes en VF 2 (la scène du Comte au troisième acte et l'air de Bazile), tandis que deux entr'actes étaient ajoutés et le ballet étendu, VF 2 est au moins

aussi longue que VF 1. Le travail de Beaumarchais et de Notaris fut donc vain aux yeux des directeurs de l'Opéra.

Quant à l'orchestration de ces versions françaises, elle est presque identique à celle de Mozart. Aux rares moments où la partition française est en désaccord avec celle de Mozart, on peut en général attribuer les différences à des erreurs des copistes. De toute évidence, les directeurs de l'Opéra voulaient reproduire fidèlement les numéros musicaux de l'ouvrage. De même, les deux airs de *Don Giovanni* et de *Così fan tutte*, insérés dans la fête des noces, reproduisent exactement l'orchestration des airs originaux.

Les pièces de Beaumarchais contiennent certains passages qui ont choqué la sensibilité du public du XVIIIe siècle, en raison du langage familier utilisé par l'écrivain : cette impertinence est l'un des éléments novateurs de son œuvre. Da Ponte adoucit ou supprima nombre de passages de ce genre et rendit la langue de Beaumarchais assez « respectable » pour les amateurs d'opéra. Puis Mozart atténua de nombreux moments par l'élégance de sa musique. Ainsi, si la pièce et l'opéra original étaient fondamentalement proches, par le contenu comme par l'esprit, ils différaient cependant très sensiblement par leur ton général.

J. B. Ratermanis, selon qui Beaumarchais lui-même avait versifié l'opéra en 1793, a sévèrement critiqué les vers, écrivant que le résultat était un « mélange du noble et du trivial » [44]. Toutefois, malgré les inégalités de ce mélange, il présente quelques avantages sur le livret de Da Ponte. Notamment, le rétablissement d'une grande partie des intrigues secondaires de la pièce, qu'avait supprimées Da Ponte, donne plus de poids aux personnages secondaires. En voici deux exemples : le fait que Bazile soit amoureux de Marceline et la poursuive avec ténacité, explique le mobile de quelques-unes de ses autres actions; que l'on emmène Bartholo aux doubles noces pendant qu'il est en train de grommeler « Oh ! non, je n'ai pas dit oui » (III, 19) nous frappe comme une réaction beaucoup plus naturelle que le soudain changement de cœur que lui avait attribué Da Ponte.
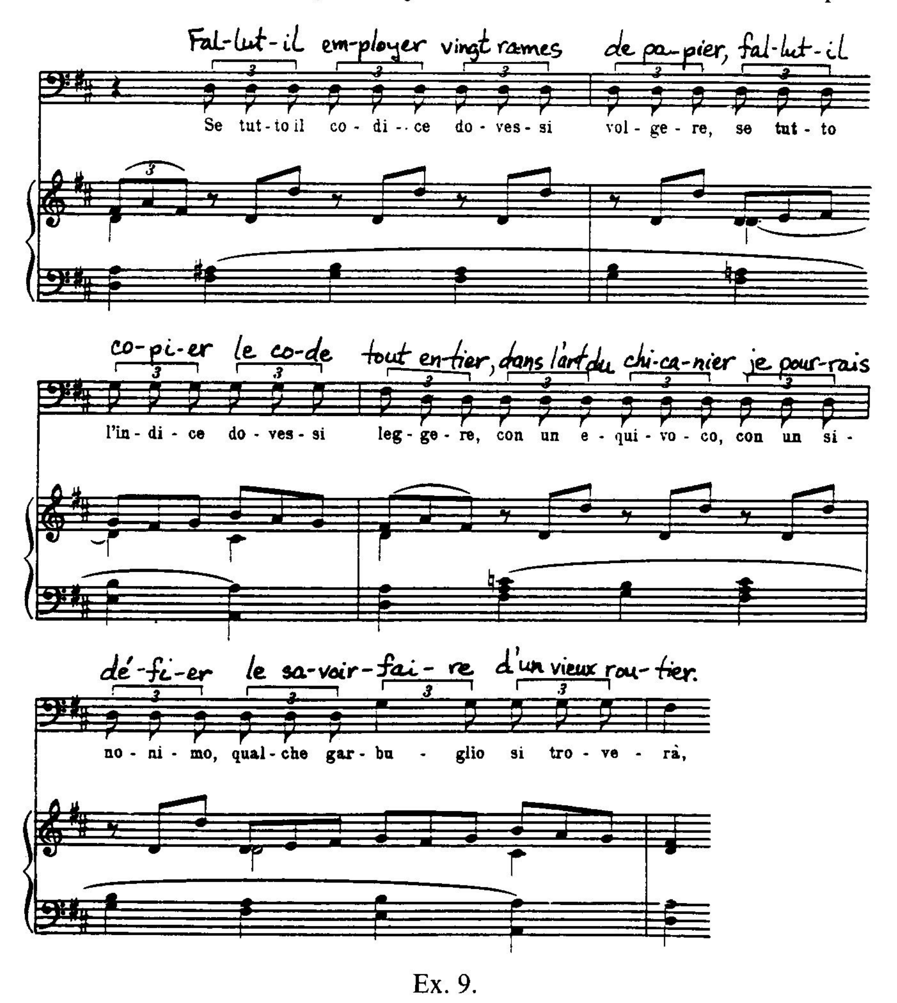
D'autre part, Jacques Proust a remarqué à juste titre qu'« il faut demander non pas si [les vers] trahissent ou s'ils servent le texte en prose de 1785, mais s'ils épousent la partition aussi musicalement que ceux de Da Ponte » [45]. Pour les historiens de la littérature, cette question a moins d'importance, parce que l'on a maintenant la quasi-certitude que les vers ont été écrits par Notaris, et non par Beaumarchais.

On pourrait répondre en partie à la question posée par M. Proust en remarquant que la plupart des vers français épousent bien la musique.

---

44. Ratermanis, *Le Mariage de Figaro*, in Studies on Voltaire..., *op. cit.*, p. 564.
45. Proust, *op. cit.*, p. 40.

Notaris prit de temps à autre des libertés avec la syllabisation du texte, mais ses péchés ne furent pas plus graves que ceux de presque tous les autres traducteurs de livrets. Il faut nous rappeler que le processus se passa à l'envers : la musique existant déjà, il était nécessaire que le librettiste y ajustât ses vers. En raison de cette circonstance, Notaris employa quelquefois des syllabisations qui n'étaient pas parallèles à la musique. Par exemple, le n° 4, l'air de Bartholo du premier acte (*La vengeance*, à l'origine *La vendetta*) est écrit dans le style de l'*opera buffa* italien (Ex. 9). Nous remarquons que, pour la terminaison *-ier*, Notaris utilise un bon mélange de synérèses et de diérèses dans le même contexte musical. Certes, cette façon de procéder rend le texte bien moins que



Ex. 9.

parfait par rapport à la musique; mais il faut avouer que même les plus grands compositeurs ont pris des libertés de ce genre, lorsque des considérations musicales importantes étaient en jeu.

Il ne faut pas non plus perdre de vue que toute « traduction » d'un livret est en vérité une *adaptation*, plus ou moins littérale. Les vers de Notaris sont souvent une interprétation fort libre des vers de Da Ponte. Mais, en dépit de l'opinion de plusieurs érudits, le poème est beaucoup plus fidèle envers le drame dans sa totalité (*Le Barbier de Séville*, tout autant que *Le Mariage de Figaro*) que le livret de Da Ponte. Comparons par exemple les vers finaux de l'air de Bartholo mentionné ci-dessus avec ceux de l'opéra original. A gauche, figure la version de Da Ponte; à droite, celle de Notaris :

Tutta Siviglia	Je veux, ma chère,
Conosce Bartolo,	Vous bien apparier,
Il birbo Figaro	Je veux vous marier
Vinto sarà [46].	A ce barbier.

Tandis que dans la version italienne Bartolo exprime directement son désir de vengeance, Bartholo, dans la version française, vise le même but d'une manière plus subtile. En outre, l'allusion de Bartholo à Figaro comme « barbier » est tout à fait en situation, bien que ni Da Ponte ni Beaumarchais ne l'aient faite à cet endroit : au premier acte, Bartholo n'aurait pas voulu admettre que Figaro eût été élevé au service du Comte. L'égoïsme extrême de Bartolo n'existe plus dans les vers de Bartholo, mais le public parisien connaît déjà très bien tous les personnages du drame.

En somme, si elle fournit aux Parisiens l'occasion de voir et d'entendre pour la première fois un opéra de Mozart, cette version française hybride de *Figaro* de 1793 ne donna qu'une idée fort inexacte de la qualité des ouvrages lyriques du compositeur. En fait, les trois opéras suivants de Mozart joués à Paris (*Die Entführung aus dem Serail* en 1798, *Die Zauberflöte* en 1801 et *Don Giovanni* en 1805) furent tous des « massacres » des œuvres originales. Il fallut attendre plusieurs décennies après la Révolution pour que les Français aient l'occasion d'apprécier en toute justice les opéras de ce génie du drame musical.

*
* *

46. Toute Séville/connaît Bartholo/le scélérat Figaro/sera vaincu.

Versions lyriques du *Mariage de Figaro* : Tableau 1

En général, ne sont indiqués ni les récitatifs de Da Ponte, ni, dans les versions françaises, les dialogues entre les numéros.

Version de Da Ponte Vienne, 1786	Version française 1 Opéra de Paris, 20 et 22 mars 1793	Version française 2 Opéra de Paris, 15, 19, 24 avril et 1er septembre 1793	Version française 3 Opéra-Comique de Paris, 1807
Ouverture	Ouverture	Ouverture	Ouverture
ACTE I	ACTE I	ACTE I	ACTE I
1. Duetto (Fig., Sus.) *Cinque... dieci*	1. Duetto (Fig., Suz.) *Quatre... douze*	1. Duetto *	1. Duetto *
2. Duettino (Fig., Sus.) *Se a caso madama*	2. Duettino (Fig., Suz.) *Si de sa ruelle*	2. Duettino	2. Duettino
3. Cavatina (Fig.) *Se vuol ballare*	3. Cavatina (Fig.) *Mon noble sire*	3. Cavatina	3. Cavatina
4. Aria (Bar.) *La vendetta*	4. Aria (Bar.) *La vengeance*	4. Aria	4. Aria
5. Duettino (Mar., Sus.) *Via resti servita*	5. Duettino (Mar., Suz.) *La dame d'affaire*	5. Duettino	[5. Duettino supprimé]
6. Aria (Cher.) *Non so più cosa son*	6. Aria (Chér.) *Le tourment qui m'oppresse*	6. Aria	6. Aria
7. Terzetto (Cte., Bas., Sus.) *Cosa sento !*	7. Terzetto (Cte., Baz., Suz.) *Toute à l'heure !*	7. Terzetto	7. Terzetto
8. Coro *Giovani lieti*	[8. Coro supprimé]	[8. Coro supprimé]	[8. Coro supprimé]
9. Aria (Fig.) *Non più andrai*	9. Aria (Fig.) *Mon enfant*	9. Aria	9. Aria

* Le texte des numéros des versions françaises 2 et 3 est identique à celui de la version française 1.

Versions lyriques du *Mariage de Figaro* : Tableau 2

Version de Da Ponte Vienne, 1786	Version française 1 Opéra de Paris, 20 et 22 mars 1793	Version française 2 Opéra de Paris, 15, 19, 24 avril et 1er septembre 1793	Version française 3 Opéra-Comique de Paris, 1807
ACTE II	ACTE II	ACTE II	ACTE II
10. Cavatina (Cs.) *Porgi amor*	10. Cavatina (Cs.) *Le jaloux*	10. Cavatina	10. Cavatina
11. Canzona (Cher.) *Voi che sapete*	11. Canzona (Chér.) *Mon cœur soupire*	11. Canzona	[11. Canzona supprimée]
12. Aria (Sus.) *Venite, inginocchiatevi*	12. Aria (Suz.) *Restez à cette place* (sans dialogue)	12. Aria	[12. Aria supprimé]
	* Romance (Chér.) *Auprès d'une fontaine* (Mélodie : *Malbrough s'en va-t-en guerre*)	* Romance	* Romance
13. Terzetto (Cte., Cs., Sus.) *Susanna, or via sortite*	13. Terzetto (Cte., Cs., Suz.) *Suzanne, que l'on sorte*	13. Terzetto	[13. Terzetto supprimé]
14. Duettino (Sus., Cher.) *Aprite presto, aprite*	14. Duettino (Suz., Chér.) *C'est moi, sortez bien vite*	[14. Duettino supprimé]	[14. Duettino supprimé]
15. Finale *Esci omai, garzon malnato*	15. Finale *Paraîs donc, mauvais génie*	15. Finale	15. Finale

* La romance n'est pas numérotée.

Versions lyriques du *Mariage de Figaro* : Tableau 3

Version de Da Ponte Vienne, 1786	Version française 1 Opéra de Paris, 20 et 22 mars 1793	Version française 2 Opéra de Paris, 15, 19, 24 avril et 1er septembre 1793	Version française 3 Opéra-Comique de Paris, 1807
ACTE III	ACTE III	ACTE III entr'acte orchestral	ACTE III entr'acte orchestral
recitativo semplice	dialogue	dialogue	dialogue
16. Duetto (Cte., Sus.) *Crudel ! Perchè finora*	16. Duetto (Cte., Suz.) *J'étais bien las d'attendre*	18. Sestetto *Viens, mon fils*	18. Sestetto
17. Recitativo & Aria (Cte.) *Hai già vinta — Vedrò mentr'io sospiro*	17. Recit. & Aria (Cte.) *Tu gagneras — qu'ainsi l'on me ravisse*	16. Duetto (Cte., Suz.) [17. Recit. & Aria supprimés]	16. Duetto [17. Recit. & Aria supprimés]
[dans Acte IV de la version de Da Ponte] ⟷	25. Aria (Baz.) *Je croyais dans mon jeune âge*	[25. Aria supprimé]	[25. Aria supprimé]
18. Sestetto *Riconosci in questo amplesso*	18. Sestetto : Finale *Viens, mon fils*		
	ACTE IV introduction orchestrale	introduction orchestrale	introduction orchestrale
19. Recit. & Aria (Cs.) *E Susanna non vien — Dove sono*	19. Recit. & Aria (Cs.) *Où peut être Suzon ? — Sur ma chaîne*	19. Recit. & Aria	19. Recit. & Aria
20. Duetto (Cs., Sus.) *Sull'aria*	20. Duetto (Cs., Suz.) *Sur l'air*	20. Duetto	20. Duetto
21. Coro (soprani) *Ricevete, o padroncina*	21. Coro (soprani) *Tout' les filles du village*	21. Coro	21. Coro
22. Finale (voir page suivante)	22. Finale (voir page suivante)	22. Finale (voir page suivante)	22. Finale (voir page suivante)

Versions lyriques du *Mariage de Figaro* : Tableau 3 *(suite)*

Version de Da Ponte Vienne, 1786	Version française 1 Opéra de Paris, 20 et 22 mars 1793	Version française 2 Opéra de Paris, 15, 19, 24 avril et 1er septembre 1793	Version française 3 Opéra-Comique de Paris, 1807
ACTE III *(suite)*	ACTE IV *(suite)*	ACTE III *(suite)*	ACTE III *(suite)*
22. Finale	22. Finale	22. Finale	22. Finale
	Musique de Mozart	*Musique de Mozart*	identique à la version française 2 jusqu'à la fin de l'air de Figaro, qui termine l'acte. (Il est certain que les 2 petits intermèdes ont été supprimés.)
— marche (Fig. : *Ecco la marcia*)	— marche (sans paroles)	— marche (sans paroles)	
— duetto (soprani) & coro *Amanti costanti*	— duetto (soprani) & coro *Célébrons la gloire*	— duetto (soprani) & coro	
— coro *Cantiamo, lodiamo*	— coro *Gardons la mémoire*	— coro	
— danse (avec *parlante*)	*Interpolations*	*Interpolations*	
		— *Les Folies d'Espagne*	
	— une gavotte, entremêlée avec du dialogue	— la gavotte dans une version plus longue	
	— 2 petits intermèdes	— 2 petits intermèdes ?	
	— Aria (Fig.) *Les preuves les plus sûres* (musique : *Metà di voi quà vadano* de *Don Giovanni*)	— Aria (Fig.)	
	— Aria (Mar.) *Ces maîtres de nos âmes* (musique : *È amore un ladroncello* de *Così fan tutte*)	— Aria (Mar.)	
	Musique de Mozart	*Musique de Mozart*	
— reprise du coro *Cantiamo, lodiamo*	— reprise de la marche	— reprise de la marche	

Versions lyriques du *Mariage de Figaro* : Tableau 4

Version de Da Ponte Vienne, 1786	Version française 1 Opéra de Paris, 20 et 22 mars 1793	Version française 2 Opéra de Paris, 15, 19, 24 avril et 1er septembre 1793	Version française 3 Opéra-Comique de Paris, 1807
ACTE IV	ACTE V	ACTE IV entr'acte orchestral	ACTE IV entr'acte orchestral
23. Cavatina (Barbarina) *L'ho perduta*	[23. Cavatina (Fanchette), *Que de peines*, supprimée]	[23. Cavatina supprimée]	[23. Cavatina supprimée]
24. Aria (Mar.) *Il capro e la capretta*	[24. Aria supprimé — jamais versifié]	[24. Aria supprimé]	[24. Aria supprimé]
25. Aria (Bas.) *In quegli anni*	[25. Aria apparaît dans Acte III]	[25. Aria supprimé]	[25. Aria supprimé]
26. Recit. & Aria (Fig.) *Tutto è disposto — Aprite un po'*	26. Recit. & Aria (Fig.) *L'Heure s'avance — Amants que l'on abuse*	26. Recit. & Aria	26. Recit. & Aria
27. Recit. & Aria (Sus.) *Giunse alfin il momento — Deh vieni*	27. Recit. & Aria (Suz.) *O moments pleins de charmes — Viens, cher amant*	27. Recit. & Aria	27. Recit. seul
28. Finale *Pian, pianin*	28. Finale *Approchons avec mystère*	28. Finale	28. Finale

SUMMARY

THE FIRST FRENCH VERSIONS OF *THE MARRIAGE OF FIGARO* BY MOZART

The first French performances of Mozart's *Marriage of Figaro*, given at the Paris Opéra in 1793 at the height of the Revolution, were presented as an *opéra-comique*, in which the recitatives were replaced by the original dialogue of Beaumarchais. The set numbers, translated into French, were performed at appropriate points in the drama. Literary historians have puzzled over this version to a much greater extent than musicologists because Beaumarchais himself was involved in some way in the production. Even though some scholars have believed that the playwright himself wrote the French verses, evidence strongly points to his having merely supervised a revision of the first French version after only two performances, the translation of both versions having been made by an unknown librettist named Notaris. This mixture of Beaumarchais' play and the opera by Mozart and Da Ponte was presented for a final time at the Opéra-Comique in 1807. A comparison of the original operatic version of 1786 with these first three French productions serves to show the inaccurate way in which Mozart's masterpiece was presented to the French public during the first several decades of its existence.



NOTES ET DOCUMENTS

LE CENTRE D'ICONOGRAPHIE MUSICALE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE A PARIS

La prééminence de l'image dans notre siècle si marqué par les techniques audio-visuelles n'est plus à souligner. Nous ne voulons pas parler ici de l'attrait qu'elle exerce, de la détente qu'elle apporte, voire de sa puissance fascinatrice utilisée pour la publicité, mais de l'image en tant que source de savoir. Si la connaissance se fondait jadis sur le concept ou le raisonnement, aidé par l'observation du réel, le domaine des sens révèle maintenant la richesse des informations qu'il peut apporter. C'est l'une des raisons qui expliquent la parution de nombreux livres d'art, la publication, encore trop rare, de manuscrits anciens et le succès que connaissent les éditions en fac-similé.

Les psychologues se sont eux aussi intéressés à ce phénomène. Délaissant l'aspect technique ou esthétique de l'œuvre d'art, ils y ont cherché non seulement la projection d'un individu — le créateur —, mais aussi celle de la société dans laquelle il était inséré.

Cette approche différente nécessitait un retour aux sources, c'est-à-dire une étude renouvelée de l'image. On la désigne maintenant du terme d'iconographie. Les sciences humaines vont y puiser un supplément d'information. Des colloques s'organisent autour de ce thème, tel celui sur *Iconographie et Histoire des mentalités*, qui s'est tenu en juin 1976 à l'Université d'Aix-en-Provence [1]. En marge de sujets spécialisés ont été abordés les problèmes plus généraux de la méthode de l'iconographie ou de la signification sociale de ses documents.

Cependant, la sociologie n'est pas seule à exploiter cette nouvelle source de renseignements. L'histoire de l'art la revendique aussi. On ne s'étonnera donc pas de l'apparition d'une branche annexe de cette discipline : l'iconographie musicale. Nous allons essayer d'en donner ici la définition, d'en préciser l'objet, le champ d'applications et les méthodes, avant de voir comment on la pratique à Paris, dans le cadre du Centre National de la Recherche Scientifique.

Qu'est-ce que l'iconographie musicale ?

Une discipline qui consiste à rechercher, identifier et décrire les représentations des instruments de musique contenus dans tous les documents visuels : tableaux, fresques, gravures, miniatures, tapisseries, mosaïques, sculptures ou vitraux.

Bien que le terme soit récent et suscite encore chez le lecteur ou l'auditeur quelques hésitations sur sa signification exacte, ce type de recherche possède une certaine ancienneté. Au XVIII[e] siècle, par exemple, Charles Burney la pratiquait

1. Les actes de ce colloque ont paru, sous ce titre, en 1979 (Paris : Ed. du CNRS).

déjà sans la nommer lorsqu'il illustrait sa *General History of Music* avec des documents empruntés aux fouilles antiques de Rome, Pompei ou Herculanum que l'on venait de mettre au jour. Plus près de nous, au début du siècle, la publication de l'*Album musical* de Kinsky, les travaux de Besseler, Lütgendorff, Curt Sachs ou Scheurleer, marquent l'essor de cette recherche [2].

Mais, depuis 1968, elle a cessé de rester le domaine personnel de quelques spécialistes pour prendre rang parmi les disciplines internationales grâce à la création du RIdIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale), qui permet la mise en commun et la diffusion des travaux de tous les chercheurs. Cette création vient à son heure, au moment où les premières études révèlent l'immensité du champ de la documentation. Immense, il l'est dans le temps: la harpe, par exemple, ne nous fait-elle pas remonter en Égypte jusqu'au XVIe siècle avant J. C. ? Il l'est dans l'espace puisqu'il embrasse les civilisations européennes et extra-européennes, occidentale et orientale. Il l'est enfin par l'abondance des témoignages qui nous sont parvenus, car la musique a toujours été associée à toutes les circonstances de la vie humaine, des plus solennelles — cultes religieux, mariage, funérailles, fêtes profanes — aux plus intimes — concerts privés, leçons ou pratique solitaire.

A quoi va servir la moisson de documents que recueillent maintenant de manière systématique les chercheurs de tous pays ? A apporter d'abord une source d'informations précieuses dans un domaine où l'on constate d'immenses lacunes. Comme dans les autres disciplines artistiques, jusqu'au XIXe siècle, instruments et partitions conservés ne constituent qu'une infime partie de ceux qui ont existé. Guerres, incendies, bouleversements divers ont opéré de terribles ravages, obligeant le chercheur à un travail de reconstitution historique. Mais ces documents intéressent surtout l'histoire de la musique; ses diverses branches, analyse formelle, organologie, ethnologie, sociologie, sont autant de domaines s'attachant aux textes, aux instruments, aux musiques des peuples dits primitifs, à la place tenue par l'art sonore dans la société.

C'est à l'organologie que l'iconographie musicale va se rattacher en premier lieu. L'échange entre les deux disciplines s'opère constamment. Décrire les instruments découverts dans un tableau, par exemple, suppose de les identifier, de les confronter aux modèles conservés dans les musées ou présentés dans les traités d'époque. A son tour, cet examen permet de dégager des précisions sur leur existence et de répondre à certaines interrogations fondamentales : quand apparaissent-ils ? Quand cessent-ils d'être employés ? Comment évoluent-ils, se transforment-ils ? Il n'est pas inutile de savoir aussi quels sont leurs partenaires dans le concert instrumental, ou comment on en joue : une peinture ne possède-t-elle pas souvent plus d'éloquence qu'une page de méthode ?

Cependant, à l'intérêt organologique s'ajoute vite un intérêt sociologique. Certes, il existe de nombreux témoignages écrits sur la pratique musicale et les occasions qui la faisaient naître. Mais un tableau n'est-il-pas, à sa manière, la

---

2. G. Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern* (Leipzig, 1929), trad. fr. : *Album musical* (Paris, 1930); H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Potsdam, 1931); W. L. von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher*, 2 vol. (Frankfurt am Main, 1904, [6]/1922; réimpr. Tutzing, 1975); C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (Berlin, 1913; réimpr. Hildesheim, 1962 et New-York, 1964), *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Leipzig, 1920, [2]/1930; réimpr. Leipzig, 1977), *The History of Musical Instruments* (New-York, 1940); D. F. Scheurleer, *Iconographie des instruments de musique* (La Haye, 1914).

plus vivante des chroniques ? L'iconographie répondra alors à une seconde série de questions : dans quels lieux faisait-on de la musique ? A l'intérieur : église, théâtre, salons ? A l'extérieur : concerts champêtres ? Qui l'écoutait et comment l'écoutait-on ? Quelle était la condition sociale de l'interprète ?

Arrivée à ce stade, l'iconographie, dépassant les limites de la musique, va s'ouvrir plus largement sur l'histoire tout court et sur l'histoire de l'art. Connaître l'évolution des idées et des mœurs, d'abord, retrouver ce que les hommes du temps pensent de la vie, de l'amour, de la société et du pouvoir, de la mort et de l'au-delà, n'aide-t-il pas à comprendre en profondeur une œuvre d'art ? Se souvenir du cours des évènements ensuite : tout bouleversement ne se reflète-t-il pas dans la création esthétique pour en modifier contenu, forme, style ?

Quant à l'histoire de l'art, elle intervient avec sa partie technique. La connaissance des exigences des différents genres et des traditions d'écoles se révèle indispensable pour éviter des erreurs d'interprétation littérale. De plus, l'art visuel ne se traduit pas que d'une façon concrète. Une image peut dépasser l'objet pour évoquer une idée. Il n'y a plus alors description mais allusion, grâce à un symbole dont la clef réside dans le contexte de l'époque. Qu'il l'approuve ou la condamne, l'artiste puise dans l'air qu'il respire le sens caché de son allégorie; une allégorie perçue immédiatement par ses contemporains, moins facile à découvrir pour nous qui devons nous libérer de la trame de nos convictions actuelles pour retrouver la connaissance intuitive des hommes du temps.

On voit alors quelle somme de connaissances l'iconographie musicale va exiger de celui qui la pratique. C'est pourquoi les spécialistes ont forgé un terme nouveau pour désigner leur discipline : celui d'iconologie, qui englobe, mais dépasse de beaucoup le stade précédent de la description ou de l'identification.

Le Centre d'iconographie musicale de la Recherche Scientifique à Paris

La nécessité d'orienter et de structurer une telle recherche dans une perspective scientifique a conduit à la création d'un centre : en 1967, le C.N.R.S. accueillait cette jeune discipline dans le cadre d'une Équipe de recherche associée [3]. Cette création est due à l'initiative de G. Thibault de Chambure, Conservateur, à l'époque, du Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique. L'une des premières en France, elle avait compris tout ce que l'iconographie pouvait apporter à la connaissance musicale.

Son action s'est exercée dans deux domaines : constituer une collection de reproductions photographiques d'œuvres d'art à sujets musicaux, et participer activement à la fondation du Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM). C'était du même coup élargir l'horizon en établissant des liens avec ceux qui, à l'étranger, procédaient au même travail.

Installé maintenant au C.N.S.M. (14, rue de Madrid, 75008 Paris), le Centre, après la disparition de G. Thibault de Chambure, poursuit toujours ce double objectif. Notre fonds s'est constitué autour de la collection qu'elle avait réunie sur la période à laquelle elle s'était consacrée : les XVe et XVIe siècles, avec quelques prolongements vers les XIIIe et XIVe siècles. Il s'est rapidement

3. Primitivement RCP 143, cette équipe porte maintenant le nom d'ERA 588.

développé pour les deux siècles suivants qui constituent les périodes les plus fastes pour l'iconographie. Actuellement, il s'étend pour sa majeure partie du XV[e] au début du XIX[e] siècle; il comporte environ vingt mille photographies et cent mille fiches de référence. Notre première tâche reste toujours de l'enrichir.

Où trouvons-nous ces documents ?

Nous avons d'abord conduit nos prospections vers les musées : travail considérable en raison de leur nombre, mais facilité par l'existence de catalogues publiés (collections, nouvelles acquisitions ou expositions temporaires). Les services de reproductions photographiques des musées nous sont indispensables.

Bibliothèques et instituts fournissent également une aide appréciable. Tels sont en Angleterre les Warburg et Courtauld Institutes; en Italie, la Biblioteca Herziana de Rome, le Kunsthistorisches Institut de Florence, aux Etats-Unis, la Frick Library, et plusieurs centres allemands, suédois, hollandais, belges et polonais, plus spécialisés dans leurs patrimoines nationaux. En France, nous disposons de la documentation photographique des musées nationaux, groupant essentiellement les collections du Louvre et du Château de Versailles, mais qui s'étend peu à peu aux musées de province. La source capitale se trouve au Service de documentation du Département des peintures du Louvre, une des plus riches photothèques existantes. La Bibliothèque nationale apporte le précieux concours des départements des Estampes et des Manuscrits. Les firmes privées Bulloz, Giraudon et Viollet explorent aussi les collections publiques et privées. Enfin s'est créé à Orléans un centre de documentation très riche, mais spécialisé dans le Moyen Age, ce qui nous a conduit à ne pas développer notre activité pour cette période. Le dépouillement des livres et revues d'art qui publient maintenant d'excellentes reproductions, complète ces diverses sources d'information.

Cette récolte systématique et permanente exige, pour devenir accessible, un très important travail de *classement*. La mise à jour des fichiers reste une activité corollaire indispensable. Les reproductions sont groupées par noms d'auteurs et d'instruments, par thèmes ou par lieux de conservation.

A ces premières fiches sommaires, simples moyens d'accès à nos catalogues, s'ajoutent des fiches détaillées, dont le modèle a été normalisé par le RIdIM pour faciliter les échanges entre les différents pays. Elles constituent déjà un instrument de travail, car, outre l'identification habituelle, elles procèdent à une analyse approfondie. Pour l'organologue, elles détaillent tous les instruments représentés, indiquent au besoin certaines particularités de facture, mentionnent s'ils sont joués ou non, et le groupe instrumental qu'ils peuvent former. Pour le sociologue, elles notent le milieu dépeint — noblesse, bourgeoisie, petit peuple —, le cadre — extérieur ou intérieur — et l'occasion qui fait naître la musique — scène religieuse ou profane, concert privé, représentation théâtrale, etc... Une photographie de format planche-contact permet une identification visuelle sommaire. Enfin sont mentionnés, s'il y a lieu, les articles ou livres ayant étudié le document; le chercheur pourra s'y reporter pour plus de détails. On le voit, de telles fiches, avec leur travail précis sur chaque œuvre d'art, exigent des rédacteurs avertis. De plus, elles constituent une première base qui servira, à terme, à nourrir la « mémoire » d'un ordinateur. L'informatique pourrait rendre en effet de précieux services en assurant la rapidité et l'ampleur de l'information pour les chercheurs de tous pays.

Cependant, l'équipe de recherche du Conservatoire ne se contente pas d'une analyse, aussi appronfondie soit-elle. La moisson est assez abondante pour que l'on puisse en dégager des *synthèses partielles*.

Aussi a-t-on commencé à constituer des *dossiers sur les instruments*. Viole de gambe, clavecin, harpe et luth ont été successivement abordés, auxquels va succéder maintenant le violon. Ces dossiers comprennent d'abord une liste des fiches détaillées du RIdIM, correspondant aux reproductions en notre possession. Cette liste est distribuée par siècles, et, à l'intérieur de chaque siècle, par écoles nationales. Vient alors, pour chaque discipline artistique — gravure, peinture, sculpture etc. —, l'énoncé des œuvres, établi par auteurs dans l'ordre alphabétique.

A ce catalogue s'ajoutent des études, dégageant les conclusions que l'on peut tirer de cette documentation. Elles relèvent d'abord de connaissances générales d'histoire et de sociologie, et répondent aux premières questions qui se posent : Quelles sont les dates d'existence de l'instrument ? En quelles occasions en joue-t-on ? Fait-il partie de la vie religieuse ou profane ? Le trouve-t-on fréquemment ? Seul ou inséré dans un groupe et quel est alors le rapport entre les partenaires ? Qui en joue : est-il un instrument aristocratique ou « truand » ? Comment l'écoute-t-on : est-il chargé de créer un fond sonore agréable pour quelque fête ou savoure-t-on sa sonorité en petit comité ? A ces considérations générales, étayées par la somme des connaissances actuelles sur la littérature musicale, succèdent des analyses plus spécialisées qui relèvent de la lutherie ou de la technique de jeu. Ainsi, pour le clavecin, on a pu définir avec précision les caractéristiques de facture des grandes écoles nationales en Italie, Flandres, France, Allemagne, ou en Angleterre [4]. Le même travail a été fait pour la décoration de ces instruments dont on sait l'importance et la qualité [5].

L'examen porte aussi sur l'évolution des modèles. La comparaison des tableaux représentant les violes de gambe, par exemple, révèle combien le type classique, à caisse allongée à la partie supérieure et ouïes en C, peut se laisser influencer par celui du violoncelle à carrure épaulée et ouïes en F. La ressemblance apparente des familles des violes et des violons, pourtant fondamentalement différentes, donne donc lieu à des formes hybrides fréquentes à une époque qui ne connaissait pas de normes [6].

De tels travaux nécessitent l'emploi de techniques particulières comme, par exemple, l'agrandissement de détail, la comparaison entre les documents, avec les instruments des musées, ou la confrontation avec les traités d'époque. Deux exemples éclaireront ces démarches. A partir du portrait présumé de Charles Mouton, l'un des derniers grands luthistes de la fin du XVIIe siècle, représenté par François de Troy vers 1690 (Planche I), nous avons fait faire un agrandissement de la rose de l'instrument (Planche II). Son motif, en forme d'étoile à cinq branches, s'est révélé semblable à celui d'un luth italien anonyme du Musée instrumental du Conservatoire de Paris (Planche III). Échanges entre écoles nationales ? Modèles de décoration standardisés ? Tables et roses

4. Étude réalisée par Michel Robin pour le catalogue de l'exposition sur le clavecin, présentée au Centre Pompidou en septembre 1979.

5. *Ibid.*, étude due à Florence Abondance.

6. De même, le catalogue sur le luth, dernier en date de nos dossiers, a servi de base de discussion lors de la « Table ronde internationale : de l'édition critique des sources à l'interprétation de la musique de luth », colloque organisé par le CNRS et l'Université François Rabelais à Tours, en septembre 1980.



Planche I. *Portrait présumé de Charles Mouton*, par François de Troy.
Musée du Louvre. (Cliché des Musées Nationaux.)

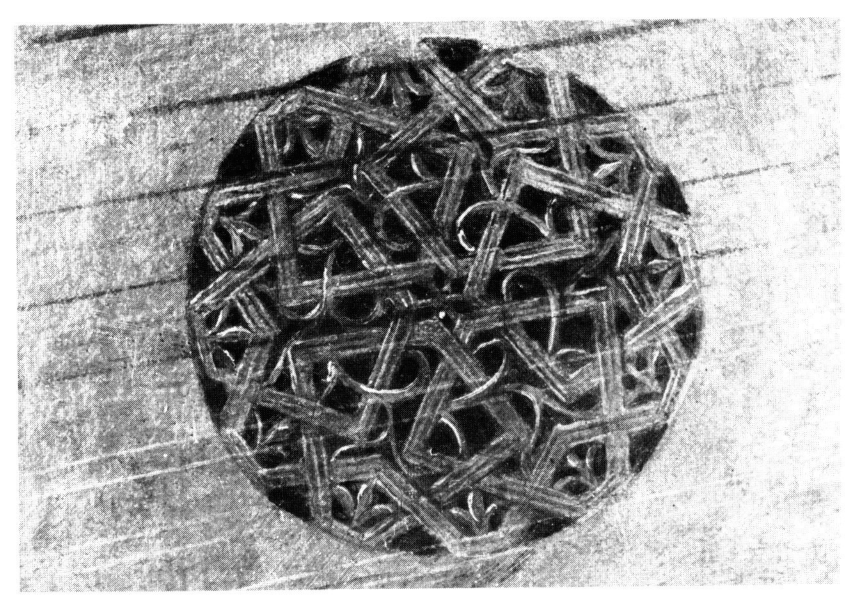


Planche II. Agrandissement de la rose du luth de Ch. Mouton.

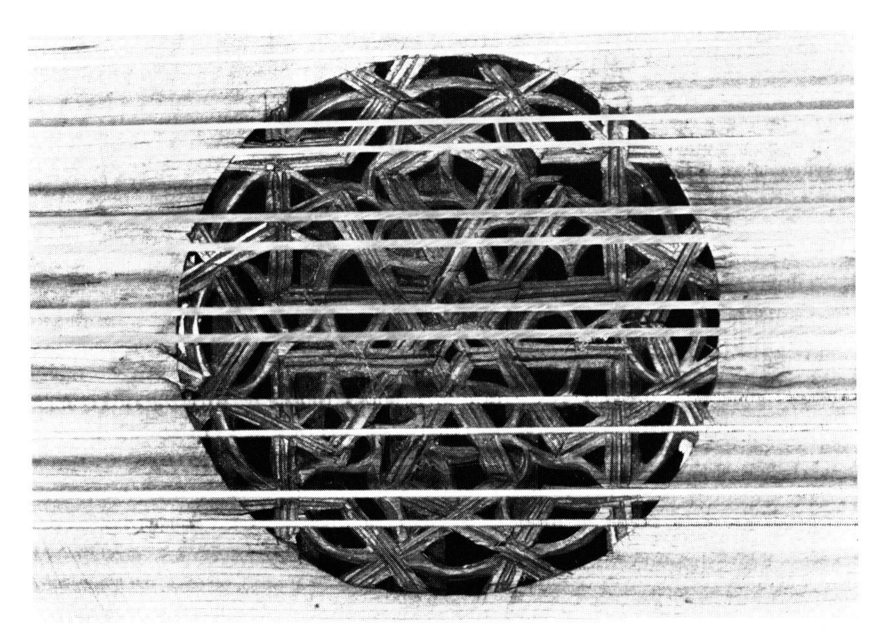


Planche III. Agrandissement de la rose d'un luth italien anonyme du XVIIe s.
Musée instrumental du C.N.S.M., Paris. (Cliché du Musée.)



Planche IV. *Portrait de J.-L. Duport :*
agrandissement du *Quatuor* de L. de Carmontelle.
Chantilly, Musée Condé. (Cliché Giraudon.)



Planche V. *Portrait de J.-L. Duport*, École de Madame Vigée-Lebrun. Collection particulière.



Planche VI. J. B. de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*. (Paris, 1780), I, pl. en regard de la p. 309 : illustration des articles « Violoncelle », « Contrebasse », « Timpanon » et « Psaltérion ».



Planche VII. *Basse de viole, cahier de musique et épée*, par Pierre Boyer (anciennement attribué à J. B. Oudry). Musée du Louvre (Cliché des Musées Nationaux.)



Planche VIII. *Nature morte au luth*, par Pierre Boyer.
Collection particulière.

préparées à l'avance par des ouvriers chez qui les luthiers se fournissaient ? La question reste posée...

L'autre exemple concerne la technique instrumentale. Jean-Louis Duport, l'un des violoncellistes français les plus marquants de la fin du XVIIIe siècle, a écrit vers 1805 un *Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l'archet* (Paris, ca. 1813), suivi d'une vingtaine d'études qui font encore autorité. Il existe deux portaits de lui : l'un avant la Révolution, par Carmontelle dans *le Quatuor* (Planche IV), l'autre, quelque vingt ans plus tard (ca. 1805), de l'école de Madame Vigée-Lebrun (Planche V). L'homme n'est pas seul à avoir changé; son jeu aussi a considérablement évolué. Le bras gauche, primitivement très ramené vers l'arrière, s'est dégagé pour faciliter le jeu dans l'aigu, à la position du pouce. La tenue de l'archet s'est également modifiée : les doigts, couchés sur la baguette dans le premier portrait, suivent la position préconisée par Nochez dans l'*Essai* de Laborde [7] (Planche VI). Sur le second portrait, ils se sont redressés à la verticale, comme de nos jours; seule la main reste encore placée en avant de la hausse.

On l'aura remarqué, l'iconographie que nous pratiquons s'intéresse plus à l'aspect instrumental de cette science qu'à son aspect sociologique. La proximité du Musée du Conservatoire, avec lequel nous entretenons des rapports étroits, ne pouvait que favoriser cette orientation, sans pour autant que l'autre disparaisse totalement.

Outil de recherche pour les spécialistes, le Centre du CNRS manquerait à ses devoirs s'il n'assurait pas aussi de temps à autre la diffusion auprès du grand public. Il le fait à l'occasion de quelques expositions qui circulent tant en France qu'à l'étranger. Ainsi notre présentation de la viole de gambe à Paris, au Centre Pompidou en novembre 1977, après avoir rendu visite à plusieurs villes de province, a été demandée à New-York, à l'occasion du Congrès du RIdIM au mois d'avril 1979. Elle a également fait l'objet d'une exposition à Chicago au mois de mai de cette même année. Échanges particulièrement fructueux qui nous permettent de faire le point de nos connaissances, de les confronter avec les découvertes les plus récentes, voire d'enrichir nos collections de quelque document encore ignoré.

Les limites de l'iconographie

Une dernière réflexion s'impose au terme de cet article : nos documents sont-ils infaillibles ? Peut-on leur accorder une confiance totale ?

Certes, les erreurs ne manquent pas, qui ont éveillé la suspicion des chercheurs ! Plusieurs causes les expliquent. Tout d'abord, peintres ou sculpteurs ne sont pas des luthiers. Certains détails de facture peuvent donc leur échapper. Il leur arrive aussi de travailler de mémoire, et celle-ci n'est pas toujours fidèle. Mais d'autres raisons tiennent à la technique et au style de l'auteur. On ne peut accorder le même crédit à une sculpture ou à une gravure sur bois qu'à une peinture, car la matière même impose des simplifications. Certaines conceptions

7. J. B. de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780), I, article « Violoncelle » [par J. J. Nochez], pp. 309-23, p. 312.

esthétiques conduisent aussi à altérer la réalité. Au XIII[e] siècle, les *Cantigas de Santa Maria* mêlent, dans un désordre familier à l'art gothique, le sacré et le profane, moines et monstres, avec un ensemble d'instruments imaginaires et réels qu'il faut soigneusement trier ! Aux XV[e] et XVI[e] siècles, le maniérisme déforme visiblement les anges musiciens du *Retable d'Isenheim* de Matthias Grünewald, alors que le symbolisme du nombre peut apparaître avec évidence dans *Le Parnasse* de Raphaël : Apollon y préside aux ébats de neuf muses et non de sept, en jouant une lyre de bras à neuf, et non à sept cordes. Plus tard, dans le XVI[e] siècle, les décorations italiennes à grotesques ou le plateresque espagnol amènent des représentations de musiciens et d'instruments quelque peu fantaisistes !

Une autre source d'erreur provient de l'état de conservation du document. Certains tableaux ont subi des restaurations qui ont modifié fâcheusement les instruments. C'est ainsi que la viole de gambe à six cordes du tableau de T. Zacchia, *Portrait de musicien*, conservé au Louvre, possède en réalité une tête de violon à quatre chevilles ! Cette partie de l'œuvre, endommagée au XIX[e] siècle par un nettoyage brutal, a dû être refaite de manière inexacte. D'autres tableaux ont été tronqués. Dans *Les trois musiciens*, copie d'une œuvre de A. Grammatica aujourd'hui disparue, un tambourin ne figure pas dans son entier, et il ne reste que le joueur de chitarrone ! Enfin les peintres en vogue était souvent copiés; les copies étaient plus ou moins fidèles et complètes selon la richesse de celui qui passait commande. Ainsi en est-il pour la *Sainte Cécile et les anges musiciens* de van Coxcie : il vaut mieux ici se reporter à l'original, conservé au Musée du Prado à Madrid, pour trouver un instrument complet avec un texte musical de Jacob Clemens qui signait « Clemens non Papa ».

Conscient de ces limites, le musicologue trouvera refuge non pas tant auprès des instruments des musées, eux aussi souvent restaurés, mais auprès des traités et méthodes d'époque. Les ouvrages d'Agricola, Ganassi, Zacconi, Praetorius ou Mersenne, abondamment illustrés, restent des références [8], sans exclure de nombreuses variantes au temps où la facture n'était pas, comme aujourd'hui, régie par des normes, mais laissait encore place à la « créativité » de chaque facteur.

En dépit de ces réserves, nous voudrions terminer par un exemple qui soulignera la valeur de l'iconographie musicale. Le Louvre possédait un devant de cheminée intitulé *Basse de viole, cahier de musique et épée*, signé d'Oudry, et daté de 1734 (Planche VII). Lors d'un nettoyage récent, ces inscriptions ont disparu. De qui donc était l'œuvre ? Il existait dans une collection privée un autre devant de cheminée, signé de P. Boyer, daté de 1709, représentant un luth, une flûte traversière et une partition. La similitude de la technique picturale était patente : même disposition en oblique de l'instrument, même tabouret lui servant de support, même partition aux feuillets soulevés (Planche VIII). Elle a conduit un de nos éminents savants français, A. P. de Mirimonde, à réunir ces deux tableaux et à restituer la basse de viole à P. Boyer. [9] Tel est le travail de

---

8. Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg, 1529, [5]/1545); Silvestro Ganassi, *Regola rubertina* (Venezia, 1542); Ludovico Zacconi, *Prattica di musica* (Venezia, 1592); Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, II : *De Organographia* (Wolfenbüttel, 1618-19); Marin Mersenne, *Harmonicorum Libri* (Paris, 1635-36), *Harmonie universelle* (Paris, 1636).

9. A. P. De Mirimonde, *L'Iconographie musicale sous les Rois Bourbons*, II (Paris, 1977), pp. 12-13.

l'expert. Mais le sociologue appréciera la présence de l'épée, signe que l'aristocratie aime et pratique la viole de gambe « pour se désennuyer ». Quant au luthier, il s'enthousiasmera pour le fini de sa facture : veines de l'érable sur les éclisses, placage de la touche et frettes indiquant la place des notes, courbes des ouïes à pattes très pointues, minceur de la table et de la tête du chevalet. Il en viendra même à évoquer l'école des facteurs français du XVIIIe siècle dont ces caractéristiques signent la manière.

Comment ne pas admirer la conscience du peintre et ne pas le remercier pour la richesse et l'exactitude des informations qu'il nous transmet deux siècles plus tard ?

Sylvette Milliot.



COMPTES RENDUS

I. LIVRES

Norman DEL MAR. *Anatomy of the Orchestra.* London : Faber & Faber, 1981. 528 p. [£ 25.]

Ce livre peut être décrit comme un complément pratique à tout traité d'orchestration, à l'usage principalement de compositeurs et chefs d'orchestre. L'auteur lui-même dit avoir écrit un compendium de choses qui l'intéressent, qu'il n'a trouvé expliquées nulle part, et auxquelles il espère intéresser les autres, quels qu'ils soient.

Norman Del Mar est un chef d'orchestre et compositeur anglais. En tant que musicien d'orchestre à Londres, il a joué du cor sous les plus grands chefs, notamment Sir Thomas Beecham, dont il devint l'assistant. Je me souviens l'avoir entendu diriger à Londres maintes fois dans les années d'après-guerre. Il est en outre l'auteur de plusieurs livres sur l'orchestre, et de la meilleure biographie de Richard Strauss (Londres : Barrie and Jenkins, 1972; 3 volumes). Il s'agit évidemment d'un musicien de très grande expérience, qui témoigne en outre de goûts très éclectiques. Comme on pourrait s'y attendre de la part d'un musicien d'Outre-Manche, ce volume comporte de nombreux exemples de compositeurs britanniques peu, ou pas, connus sur le continent (Holbrooke, Bax, Brian, Fricker, Luytens, Smyth, etc); mais sont également cités Pierné, Françaix et Koechlin. L'ouvrage s'appuie aussi sur l'excellent traité d'orchestration de Cecil Forsyth, ainsi que sur celui de Walter Piston [1].

D'une façon générale, il s'agit du meilleur livre pratique sur l'orchestre (non seulement sur l'orchestration) qu'il m'ait été donné de lire; il ne pouvait être écrit que par un auteur ayant une vaste connaissance du milieu orchestral, tout en étant doté d'une curiosité insatiable.

L'ouvrage traite, dans l'ordre, des cordes, des bois, des cors, des cuivres, de la percussion, et des instruments à clavier. Dans la section sur les cordes [2], nous trouvons, entre autres, une excellente explication des problèmes (souvent sans solution évidente, comme chez Richard Strauss) posés par le *divisi* du quatuor, et par l'identification des trémolos et des trilles. Les termes « louré » et

---

1. C. Forsyth, *Orchestration* (London, 1914, ²/1935); W. Piston, *Orchestration* (New York – London, 1955).

2. Les exemples 5, 6 et 13, devraient être renversés, car les premiers violons sont toujours à gauche du chef et donc du public. La séquence, pour aller de l'avant à l'arrière de la section, devrait donc aller de droite à gauche.

« flautato » sont intelligemment décrits, ainsi que l'importance du réglage des coups d'archets et de leur transfert dans le matériel d'orchestre. Malheureusement, aucune mention n'est faite de l'illogique tradition française (et uniquement française) d'indiquer le « tiré » par ⊔ au lieu de l'universellement accepté ⊓, ce qui prête à de fréquentes confusions aux répétitions [3].

Ce que l'auteur écrit (p. 73) sur le mauvais état et le manque de coordination des coups d'archet dans les matériels de location est tout à fait exact. J'ai souvent espéré pouvoir apercevoir les énormes machines que certains éditeurs doivent sûrement garder dans leurs caves pour mélanger les parties de plusieurs matériels comme d'énormes paquets de cartes. Heureusement, la plus grande partie des œuvres du répertoire est maintenant en vente chez des éditeurs tels que Kalmus aux U.S.A. [4]. Un matériel bien réglé équivaut facilement à une répétition gagnée. Les commentaires sur la numérotation des mesures (p. 508) sont aussi des plus logiques. Il y a en outre (p. 100) un beau paragraphe qui traduit parfaitement la réaction d'un musicien d'orchestre devant les contraintes physiques que certains compositeurs contemporains lui font subir, à lui et à son instrument.

La préférence de l'auteur pour le placement des seconds violons à la droite du chef est tout à fait justifiable, mais il témoigne, me semble-t-il, d'un bel optimisme lorsqu'il écrit que ceux-ci ajusteront d'eux-mêmes le manque de sonorité résultant de la présentation du dos de l'instrument au public. Les instrumentistes ne peuvent se mettre à la place de l'auditeur, et c'est justement ce genre de décision délicate qui revient à l'oreille et à l'expérience du chef d'orchestre. D'autre part, lorsqu'il évoque (p. 62) la composition idéale du quatuor d'orchestre, nous sommes nombreux à prôner une quantité égale de premiers et seconds violons et, dans la musique pré-Beethovenienne, de violoncelles et de contrebasses, donc idéalement 8-8-7-5-5 (pupitres).

En ce qui concerne les bois, Del Mar cite avec raison l'erreur commise par de nombreux grands orchestres qui, voulant être « à la page », remplacent le « *la* » humain du hautbois par un son électronique qui irrite tout musicien sensible pour être finalement moins efficace. Il aurait été intéressant, dans l'article sur le cor anglais, de donner l'origine de ce nom, c'est-à-dire « Cor Anglé », puisque les premiers exemples de ces instruments ne sont pas droits mais coupés vers le milieu par un angle (voir l'illustration dans le *New Grove,* vol. XIII, p. 473) [5].

L'auteur déclare que les Français ont une prédilection pour le contrebasson en métal, et non en bois, ce qui ne correspond pas du tout à la réalité. Il présente une théorie du continuo pour le basson chez Beethoven (p. 182), qui, sans être vraiment convaincante, n'en est pas moins très suggestive; mais quand il écrit que Wagner a été le premier compositeur à avoir écrit les cors avec l'harmonie, au dessus des bassons, il se trompe car cette présentation était déjà utilisée par

---

3. Bien que le symbole ⊔ ne figure pas à la page 73, il est imprimé sans commentaire p. 78 et 82.
4. Heugel en a tenté l'expérience en France avec ses collections « L'Offrande Musicale » et « Le Pupitre ».
5. Ceci me fait penser à l'indignation de Fernand Aymé, ancien administrateur de l'Opéra de Nice, lorsque mon collègue Richard Blareau lui demanda un cor anglais pour des représentations de *Tristan und Isolde* aux arènes de Cimiez; sa réponse, nette et patriotique, fut que « l'on trouverait bien un cor français capable de jouer la musique ».

plusieurs compositeurs français aussi différents que Berlioz et le jeune Offenbach.

L'auteur étant un ancien corniste, son chapitre sur cet instrument est particulièrement dense. La description de l'emploi des cors de différentes tonalités est intéressante (un tableau de la longueur respective des tuyaux eût été instructif). Del Mar aurait pu mentionner que le grand corniste anglais Dennis Brain — dont il fut le second pendant un certain temps — s'était fait construire un double cor sib alto-ré alto [6]. Il aurait aussi pu ajouter à la note concernant l'exemple 214 que le passage du sol au lab à la main, et par valve, permet avant tout d'obtenir le *p. subito* sur la dernière note.

Un problème de changement de tonalité dont Del Mar souligne la difficulté (p. 241) est en réalité relativement simple. En outre, l'auteur ne parle pas du « Cor Ténor » (en Anglais, « Tenor Cor »), doté d'une embouchure de cor (et non de trompette comme le Cor de Kœnig cité), que l'on trouve encore dans certaines musiques militaires anglaises.

Dans le paragraphe qui suit l'exemple 220, traitant des sons bouchés, il aurait été bon de mentionner qu'une note ne monte pas d'un demi-ton à l'insertion de la main, mais plutôt de presque trois-quarts de ton, et que certains instruments modernes ont une valve spéciale (« stopping valve ») pour corriger cet excès. De plus, le commentaire se rapportant à l'exemple 233 est incorrect, car il s'agit d'un simple glissando pour cor en Ut basso (la séquence harmonique est évidente). Del Mar a toutefois raison de se plaindre de la tendance contemporaine qui, pour des raisons de sécurité et d'homogénéité, préconise un instrument aux tuyaux plus larges et plus courts; néanmoins, le manque de brillant qui en résulte vient plus souvent de l'instrumentiste que de l'instrument. Dennis Brain produisait la merveilleuse sonorité du vrai cor simple « à l'ancienne » sur un instrument moderne (cf. son enregistrement du Quatrième Concerto de Mozart). Je ne comprends pas non plus le commentaire de Del Mar concernant l'exemple 239, car ces notes ne seront pas désaccordées si elles sont jouées sans valves, et je l'ai entendu parfaitement exécuté de cette façon.

Dans la description de l'éoliphone (machine à vent) et son emploi par Ravel dans *Daphnis et Chloé*, on ne signale pas que ce compositeur autorise le remplacement de cet instrument par le frottement d'un balais métallique sur la peau de la grosse caisse. En ce qui concerne la doublure de la harpe (p. 436), les compositeurs romantiques français (Franck, Lalo, Saint-Saëns, etc.) écrivaient très fréquemment « harpes » pour une seule partie, aussi bien dans leurs œuvres symphoniques que lyriques. En outre, il est faux de dire qu'il n'y avait aucune place pour la harpe dans l'orchestre de Haendel (p. 435), car il s'en est servi dans plusieurs œuvres lyriques (notamment dans *Giulio Cesare*) [7].

L'auteur a raison de donner, dans l'introduction, les raisons — toutes valables — pour lesquelles il déteste les partitions où tous les instruments transpositeurs sont écrits en sons réels (par exemple, chez Prokofiev). Il reproduit donc presque

---

6. Quand j'ai dirigé à Rome, pour la Fondation Haydn, le premier enregistrement de l'*Infedelta Delusa*, nous avons commandé en Allemagne deux petits cors alto en Ut pour jouer l'Ouverture, ce qui apporta un coloris brillant inoubliable.

7. Si l'auteur tient à mentionner en passant (p. 443) le « grand maître de cet instrument, Harpo Marx », il omet de préciser que celui-ci tenait son instrument sur la mauvaise épaule.

toujours des instruments non transposés dans les exemples musicaux. Ceux-ci sont très nombreux (388-322). Ces exemples [8] proviennent presque tous de partitions d'orchestre complètes, ce qui soulève un problème : sauf pour les débuts de mouvement ou de changements rythmiques, il n'y a presque jamais d'indication de tempo, et, surtout, de mesure, ce qui est souvent gênant. En outre, la tonalité des instruments transpositeurs est rarement donnée, notamment pour les cors (sauf pour l'exemple 205 où elle est soudain citée pour chacun des quatre cors, tous différents, mais en allemand et sans traduction !).

La connaissance de la langue française paraît être un des points faibles de Norman Del Mar. Le premier violon de nos orchestres n'est plus officiellement un « chef d'attaque » mais un « Violon Solo », ou, en cette période d'inflation, un « super soliste ». Nous trouvons (p. 98) une longue et touchante explication de l'indication « avide » (corrigé de « à vide » !) dans *La Mer* de Debussy, l'auteur ne se rendant pas compte que « à vide » signifie tout simplement « corde à vide » (« open string »). On relèvera quelques lapsus orthographiques tels que « le moitié », « espressif », « grande orchestre », « étouffée le son » et « dans le couline » (« la coulisse »); certains pourraient même se révéler inconfortables, sinon dangereux — par exemple, p. 321 : « enroulant la langue [dans le Tuba] » !

L'auteur sollicite, dans sa préface, des suggestions pour une éventuelle réédition de son livre. Une bibliographie serait la bienvenue. Cela dit, contrairement à la plupart des éditions françaises de livres sur la musique, ce livre est doté d'un excellent index [9].

La liste des instruments à percussion exotiques est trop sommaire. Le « recoreco » (gourde à gratter) de Villa-Lobos est cité, mais non, entre autres, le « ganza » (râpe de bambou). On pourrait ajouter la liste qui figure en tête de la *Sinfonia India* de Carlos Chavez (New York, Éditions Schirmer). Une description des timbales et de leurs baguettes (dimensions, sonorité) avant Beethoven, et de leur différences par rapport aux timbales modernes, serait également très utile.

On pourrait signaler quelques lacunes dans les méthodes de références de l'auteur, en particulier en ce qui concerne le *Grove* [10]. Enfin, il est à noter que

---

8. L'erreur dans la partie de première trompette dans la deuxième mesure de l'exemple 277 aurait dû être corrigée, et les coups d'archets ⊔ transformés en ⊓ dans les exemples 55 et 63. D'autre part, les exemples 18 et 19 ne correspondent pas (« steigernd »).

9. L'index fait preuve néanmoins de quelques oublis : certains titres de sous-chapitres mentionnés dans la table ne figurent pas dans l'index — par exemple, « Tremolo » n'est cité que pour « tremolo dentelle », et non pour « tremolo ondulé » (p. 96) ou pour « tremolo » tout court (p. 92-96); « ponticello » (p. 97) manque, ainsi que « p. 210 » pour la *Sérénade* K. 361 de Mozart. Ce serait enfin une bonne idée d'inclure dans l'index les deux pages (27 et 28) qui comportent les remerciements. Les éditeurs seraient ainsi plus faciles à identifier et certains titres pourraient être uniformisés, ce qui n'est pas toujours le cas (*Ala and Lolly* ici et p. 229, 461 et 463, devient *Ala et Lolly* dans l'index; le *Bourgeois gentilhomme*, correctement cité ici, perd son premier mot dans le texte et l'index; *Le Chant du Rossignol* perd tout d'abord son premier mot p. 27; puis les deux suivants p. 447 et 524). Tout cela peut paraître sans importance, mais a comme résultat le décalage de l'ordre alphabétique de l'index. (Dans les remerciements, le nom de Dukas manque p. 28 [United Music Publishers Ltd.]).

10. L'édition du *Grove* citée plusieurs fois est identifiée uniquement p. 486 et dans l'index; il faudrait la préciser partout (ou, au moins, *Grove V*).

l'usage pratique du livre serait amélioré si l'auteur pourvoyait à une uniformité de langage [11].

Il ne faut surtout pas que des critiques secondaires obscurcissent le fait qu'il s'agit d'un ouvrage riche d'informations passionantes, un ouvrage à la fois excellent et, surtout, important. L'enthousiasme, le sens de l'humour, la grande expérience, la curiosité fertile, et l'ouverture d'esprit de l'auteur sont à la fois entraînants et instructifs. Ce livre nous ouvre de nombreuses frontières, et sera très utile, sinon indispensable, à tous ceux qui s'intéressent à l'orchestre symphonique tel qu'il a évolué à ce jour, qu'ils soient compositeurs, chefs d'orchestre, musicologues, ou tout simplement mélomanes.

Si vous désirez savoir quel grand chef tchèque remplaçait un solo de hautbois par un solo de clarinette dans la *Moldau* de Smetana (p. 171); quel compositeur des plus connus écrivit un « pppppp » totalement impossible pour le basson (p. 180); ce que veut dire « Resonanz » pour la harpe chez Mahler (p. 447); quel superbe orchestrateur écrivait des notes injouables pour certains instruments, confiant que si les musiciens pensaient les jouer, cela reviendrait au même (p. 104 et 159); dans quel opéra on joue de la cornemuse (p. 209); où se trouve la cuisine dans l'orchestre (p. 371); quelle est la différence entre le tambourin et le Tambourin (p. 392), etc., etc., ce livre est pour vous !

Antonio de ALMEIDA.

Guitares, Chefs-d'œuvre des collections de France. Documents présentés par le Musée Instrumental de Nice. Ouvrage collectif. Préface de François Lesure, Photographies de Maurice Bérard. Collection Eurydice. Paris : La Flûte de Pan, 1980. XIII - 320 p., ill. noir et blanc et couleur. [Texte français et anglais.]

Tandis que le luth suscite depuis près d'un siècle des recherches approfondies, la guitare a fait, jusqu'à une date récente, figure d'instrument mineur. Sa quasi-absence des dictionnaires musicologiques en est la preuve.

---

11. Bon nombre de compositions passent d'une langue à l'autre (*L'Oiseau de Feu* et *Firebird*; *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* et *Konzertmusik (sic) for strings and brass*), tandis que d'autres compositeurs ont certains de leurs ouvrages cités soit en anglais, soit dans leur langue d'origine (cf. Falla : *Nights in the Gardens of Spain*, *The Three-cornered Hat*, mais *El Retablo de Maese Pedro* et *El Amor Brujo*, etc.); nous trouvons « Cornamuse » p. 209 et « Cornamusa » p. 513. Corrigeons aussi p. 27 : *Alborada del Gracioso*; p. 39, avant-dernière ligne : c'est sûrement le mot « only » qui devrait être en italiques, et non pas « can »; p. 77 : lire « Philadelphia Orchestra » et non « Symphony Orchestra »; p. 85 : à la première du *Signor Bruschino* de Rossini, les violonistes frappèrent avec leurs archets non pas leurs pupitres en bois, mais leurs abat-jour en métal; p. 175 : le mot « and » manque (après « character », douzième ligne); p. 419 : « colle dite » et p. 427 et 520 : « Pandera sin sonajas ». Page 400 il y a une référence à une liste d'instruments (« p. 53 ») qui n'existe pas et p. 407 et 491, il devrait y avoir les deux noms « dulcitone » et « typophone » (qui s'appliquent au même instrumant) et non un seul et différent nom sur chaque page; les deux références de pages devraient ainsi figurer aux deux nomenclatures dans l'index.

Depuis une dizaine d'années un revirement s'amorce. Des ouvrages signés de musicologues conscients de la place qui lui est due, attirent l'attention sur l'intérêt historique de l'instrument et son rôle non négligeable dans l'histoire de la musique instrumentale.

Après *Le grand livre de la guitare, de la Rennaissance au Rock*, de Tom et Mary Ann Evans (traduction française, Paris : Albin Michel, 1979) qui marque une date, voici *Guitares, Chefs-d'œuvre des collections de France*. Par sa conception, cet ouvrage complète le précédent. Evans mettait l'accent sur une étude technique approfondie, constituant une source irremplaçable pour le spécialiste. Ici, au contraire, la précision technique sous-jacente s'efface au profit d'une présentation orientée dans le sens artistique. En outre, l'histoire de la guitare française se voit privilégiée par rapport aux autres pays d'Europe.

L'ouvrage se compose essentiellement de sept grands chapitres, dont deux particulièrement développés. *Les métamorphoses de la guitare*, une longue étude confiée à Tom Evans (heureusement cité dans l'introduction, car il ne figure pas dans la table des matières), occupent plus de la moitié du volume (pp. 2 — 178). L'auteur y reprend l'essentiel de sa précédente publication (qu'il complète utilement, mais parfois infirme...) s'appuyant sur un nombre considérable de documents photographiques. Albert P. de Mirimonde évoque le destin de *La guitare dans l'Art* (pp. 179-236). Avec sa culture et sa compétence habituelles, il illustre ses propos par un riche ensemble de reproductions iconographiques. Viennent ensuite des études techniques plus brèves : *A propos d'une guitare du XVIIe siècle : réflexions sur la conservation*, par Florence et Pierre Abondance. Ils rappellent que la publication est l'œuvre d'un musée et posent les problèmes de la restauration des instruments. Enfin, des *Notes sur les guitares du Musée Instrumental de Paris* par Josiane Bran-Ricci et deux catalogues bien utiles sur les instruments conservés dans les musées instrumentaux de Nice (Michel Foussard) et de Paris (Florence Abondance), apportent une documentation aussi intéressante pour les spécialistes que pour les simples amateurs.

Cet ouvrage possède l'immense mérite de mettre une étude scientifique à la disposition du public le plus large. Le nombre et la qualité des documents présentés sont véritablement exceptionnels, les textes d'une valeur indiscutable. Ces points essentiels étant acquis, il faut bien avouer que la présentation matérielle du volume se ressent des avatars qui ont présidé à sa publication. De nombreuses erreurs matérielles se sont glissées qu'une simple relecture attentive aurait pu éviter. J'ai signalé l'absence du nom d'Evans dans la table des matières. De même, je déplore l'absence des reproductions iconographiques dans la table des illustrations qui ne retient que les seuls instruments. En outre, celle-ci renvoie fréquemment à des numéros de pages... non paginées ! Lorsqu'il s'agit d'une illustration en regard d'un texte, le repérage est aisé. En revanche, identifier les instruments présentés dans huit pages de planches successives (pp. 123-130), impose un calcul harsardeux. Plus ennuyeuse encore est l'interversion des pages 216 et 217 dans le chapitre de A. P. de Mirimonde.

Sur le plan de la précision historique, la partie moderne est solide mais le Moyen Age et la Renaissance contiennent quelques imprécisions. Par exemple, assurer qu'au XVIe siècle la guitare est « d'un usage quotidien parmi les classes les plus humbles de la société » (p. 16) me semble quelque peu hasardeux. C'est en fait le rôle du cistre. De même, l'accord ancien de la guitare, selon Bermudo (p. 47) est inexact; il faut lire : quinte, tierce majeure et quarte. Enfin, on ne peut dire qu'il n'y a en Italie, au XVIe siècle, « aucune publication musicale pour *viola da mano* ». Les deux livres de Francesco da Milano, parus à Naples en 1536

(réimpression Genève : Minkoff, 1977) et intitulés : *Intavolatura de viola o vero lauto...* sont jouables au doigt.

Ces quelques négligences ne dévaluent en rien un ouvrage qui sait concilier avec une rare intelligence l'intérêt technique, artistique et culturel du monde instrumental, du haut Moyen Age à nos jours. Quand aurons-nous son équivalent pour le luth en Europe ?

Hélène CHARNASSÉ.

José LOPEZ CALO, S. J. *La Musica Medieval en Galicia.* La Coruña : Fundacion Pedro Barrie de la Maza, conde de Fenosa, 1982. 179 p., ill., 2 disques 45 t.

Avec *La Musica medieval en Galicia*, le père José Lopez Calo nous propose un ouvrage de grand luxe dans un format à l'italienne, relié pleine toile, d'une présentation irréprochable, illustré en couleur, imprimé sur deux colonnes à la page.

Dû au mécénat de la fondation Pedro Barrie de la Maza, conde de Fenosa et réalisé par le département des arts graphiques du journal *La voz de Galicia*, ce livre superbe ressemble plus à un ouvrage d'histoire de l'art qu'à un manuel de musicologie.

Deux disques 45 t. l'accompagnent, avec une sélection de chansons profanes et sacrées tirées des codex médiévaux ici étudiés, dans l'interprétation du groupe de musique de chambre de l'Université de Saint-Jacques de Compostelle, dirigé par le musicien et musicologue Carlos Villanueva.

L'ouvrage est découpé en trois parties, la première est composée de 7 chapitres consacrés essentiellement aux manuscrits musicaux qui nous sont parvenus, la seconde de 4 chapitres réservés à l'iconographie lapidaire romane de Galicie, dans laquelle on trouve des représentations d'instruments de musique, la troisième enfin consiste en la transcription musicale de 20 pièces tirées du célèbre Codex Calixtinus.

Le premier chapitre traite du chant mozarabe. L'auteur insiste sur le rôle prépondérant du monachisme dans la propagation de la liturgie hispanique en Galice et discute les thèses divergentes de Perez de Urbel et de Randel, adhérant franchement à celle de ce dernier dans le sens d'une pénétration liturgique de la Galice vers le Leon et la Rioja que confirmerait la paléographie musicale.

Le codex de Fernando I, dont 14 folios comportant des notations neumatiques *in campo aperto* sont représentés ici en fac-similé, s'apparenterait à l'antiphonaire de Leon et surtout au codex de Salamanque, mais il n'est pas absolument certain qu'il soit de provenance galicienne. On regrettera que les fac-similés ici proposés ne soient pas plus nets.

Le chapitre II explique comment la liturgie romaine, adaptée dans tout le royaume castillo-léonais au concile de Burgos (1081), s'est étendue progressivement à la Galicie. Des circonstances historiques ont favorisé cette extension, particulièrement le rôle prépondérant de Diego Gelmirez, secrétaire et notaire principal du Comte de Galice Raymond de Bourgogne, passionné par Cluny et, en général, par la culture française. Il devait donner à St-Jacques de Compostelle un culte magnifique, d'un rayonnement universel, attaché au pélerinage de St Jacques que l'auteur nous dépeint au chapitre III à partir des descriptions qui figurent dans le Codex Çalixtinus, avec la participation aux chants d'un large éventail d'instruments de musique.

De ce codex, l'auteur retient deux pièces, pour illustrer le caractère des monodies chantées par les pélerins, dont le *Dum Paterfamilias* (f° 193 v°) noté *in campo aperto*. Il donne, en face de la transcription qu'il propose, le fac-similé malheureusement trop petit, de cette hymne. Sans nous avancer sur l'exactitude mélodique, nous pensons qu'il faudrait transcrire les *climacus* cadentiels par des triolets, système applicable aux chansons de troubadours et qui donne un mouvement rythmique plus dynamique, accélérant la chute cadentielle.

Nous serions même enclin à transcrire par un duolet les groupes de neumes de deux notes ornant également la plupart des cadences.

On peut regretter que l'inventaire des pièces contenues dans le codex forme un bloc compact; une présentation en tableau, avec les incipit, le genre des pièces, les annotations et attributions aurait été préférable. On relèvera une erreur, *decantandum* au lieu de *decantum* au f° 187 v° : *Magister Gauterius de Castello Rainardi decantandum fecit*, erreur d'autant plus surprenante que l'auteur prend soin, en note, de signaler que P. Wagner avait lu *decanus* au lieu de *decantū*. Il n'a pas jugé bon de donner les incipit des répons *Dum esset, Huic Jacobo, Iacobe virginei, O adjutor*, signalant seulement qu'au f° 187 v° commence une série de compositions difficiles à classer, consistant en répons attribués à Magister Ato, episcopus Trecensis. Il conclut son chapitre en affirmant que si l'influence du répertoire français sur le codex Calixtinus est indéniable, celui-ci aurait été écrit pour St Jacques et peut-être à St Jacques même.

Le point culminant de l'étude des sources musicales galiciennes porte sur le répertoire polyphonique du Codex Calixtinus, objet du chap. V. Ce répertoire peut être assez précisément transcrit, contrairement aux premières compositions polyphoniques issues de St Martial de Limoges ou de Winchester, la hauteur des neumes étant parfaitement située sur le tétragramme rouge. Le traitement du rythme, par contre, a donné naissance à diverses théories, le système rythmique ne pouvant être utilisé que pour les pièces « organisées », comme l'a démontré Bruno Stäblein. Les essais de transcription de Peter Wagner et de German Prado se sont bornés à reproduire les neumes en notation grégorienne carrée, moderne, sans prétendre aborder la question du rythme.

J. Lopez Calo pense que la notation du Codex Calixtinus exclut toute possibilité de mesure rythmique de par sa forme et surtout de par la possibilité d'intervertir des valeurs ou groupes de valeurs autant dans les pièces monodiques que dans les pièces polyphoniques. Le rythme de ces compositions serait libre et voisin de celui du chant grégorien. Par contre, dans les *organa* où la deuxième voix fut ultérieurement rajoutée ou placée au moment même où la pièce fut copiée, la correspondance entre un neume et un groupe de neumes est précisée par les pauses, lignes divisant verticalement les deux portées et pouvant correspondre à des respirations après des intervalles consonnants.

J. Lopez Calo donne, à la fin de son volume, la transcription « littérale » des *organa* et propose en dessous une version rythmique qu'il sera intéressant d'analyser en la confrontant aux fac-similés reproduits ici pour la première fois, depuis l'édition, devenue introuvable, de W. M. Whitehill et German Prado. On regrettera néanmoins la petitesse des fac-similés et les cadrages qui rognent parfois l'original, rendant difficile la confrontation avec la transcription proposée.

Etait-il nécessaire, malgré l'extrême rareté des manuscrits musicaux galiciens du moyen âge qui nous sont parvenus, de donner, au chap. VI, le détail du contenu du codex de Lugo, bréviaire dont le sanctoral est noté et qui mériterait une étude spécifique ? L'auteur donne 12 fac-similés de ce manuscrit et, à la

suite, fait le point des études réalisées sur les fragments et les livres de musique conservés dans les autres cathédrales de Galice.

Le chapitre VII est une bonne compilation des travaux consacrés aux troubadours et jongleurs galiciens qui trouvent leur expression propre après la mort d'Alfonse VIII. On y cite, bien sûr, Carolina Michaelis de Vasconcellos, à qui l'on doit la fondamentale édition du Cancionero d'Ajuda, Menendez Pidal et surtout José Joaquim Nunes. Son édition en 2 volumes des *Cantigas de Amigo des trovadores gallego-portugueses* parue en 1926-1928 a heureusement été reprise récemment par procédé anastatique.

L'auteur donne ensuite la liste des troubadours et jongleurs supposés galiciens, le plus fameux étant Martin Codax, et les photos de 7 fragments des chansons de Martin Codax publiées par Vindel en 1914. Sur la transcription de ces chansons, il fait référence à Anglès, ne voulant pas s'engager dans le vieux débat de leur interprétation. A ce propos, nous jugeons bon de signaler le récent article d'Ismael de la Cuesta, paru dans les *Cahiers de Civilisation Médiévale*, et consacré aux chansons de Martin Codax.

La pauvreté de la Galice en manuscrits musicaux médiévaux a-t-elle poussé l'auteur à étendre son étude aux représentations d'instruments de musique, centrées autour du thème de l'Apocalypse de St Jean et des portails romans qui l'illustrent ?

Le portique de la Gloire de St Jacques, œuvre de Mateo, offre une panoplie d'instruments à cordes très fidèlement représentés. Les musiciens, par groupe de deux, semblent les accorder.

Magnifiant cette exécution, J. Lopez Calo a eu l'excellente initiative de relever *in situ* les dessins des instruments classés en trois groupes : les *fidulas* ou violes, les harpes et les psaltérions et enfin l'*organistrum*. On regrettera qu'il n'ait pas donné pour tous les instruments les mesures qu'il a pris soin de noter pour les violes n° 2 et n° 7; cela aurait permis aux organologues d'utiles confrontations, malgré les aléas d'une pareille démarche. On le regrette surtout pour l'organistrum car on ne se rend pas compte du ressaut de la roue, de l'épaisseur de la caisse de résonance, de la forme précise des touches et de leur position exacte sur le manche.

Le chapitre X étend cet examen organologique à d'autres portails romans de Galice, surtout à celui d'Orense, insistant plus sur les influences stylistiques possibles que sur les instruments représentés.

Les fioles portées par les vieillards de l'Apocalypse font l'objet du chap. XI. L'auteur y voit — à juste titre, croyons-nous — des calebasses et en donne plusieurs dessins précis, pensant qu'elles ont pu servir non seulement d'instrument à percussion, donc d'accompagnement, mais aussi à donner le ton, utilisées comme diapasons naturels, ce que pourraient suggérer les attitudes des personnages, accordant leurs instruments.

Ce bel ouvrage, aux thèmes un peu éclectiques, s'accompagne de notes bibliographiques à jour et sera, de ce point de vue, très utile à qui voudrait approfondir l'un des sujets abordés, sans toutefois rebuter les moins initiés.

François Reynaud.

Monumenta Musicae in Polonia. Serie D : Bibliotheca antiqua, I-X. Chief editor Jerzy Morawsky. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975-1979.

Les dix cahiers, parus récemment dans la collection *Monumenta Musicae in Polonia* consacrée aux sources de l'histoire de la musique en Pologne, présentent des fac-similés de tous les traités musicaux imprimés à Cracovie entre 1515 et 1540 et écrits par des théoriciens ayant reçu leur instruction musicale à l'Université Jagellonne. Leurs traités constituent ainsi un ensemble important et représentatif de la théorie musicale en vigueur à cette époque dans le milieu universitaire cracovien.

La plupart de ces manuels sont consacrés aux problèmes méliques (*musica plana*) et rythmiques (*musica mensuralis*) : l'*Epitoma utriusque musicae practicae* (1515) de Stefan Monetarius, l'*Opusculum musicae compilatum noviter* (1517), l'*Opusculum musices noviter congestum* (1534) de Sebastian de Felsztyn, ainsi que les *Musicae elementa* (1532) et le *De musica figurata* (1534) de Marcin Kromer. Cette étude fondamentale de la musique est enrichie par les explications concernant les principes de la récitation des textes liturgiques (leçons, épîtres, évangiles) : le *Modus regulariter accentuandi* (1518) attribué à Sebastian de Felsztyn et le *De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione* (1539) de Jerzy Liban. Le *De philosophiae laudibus oratio* (1537) et le *De musicae laudibus oratio* (1540) du même auteur, ainsi que le *Ad venerabilem virum Benedictum Cosminium epistola* (1535) de Marcin Gallinius nous introduisent dans la réflexion esthétique de l'époque.

C'est la continuité de la doctrine musicale latine, manifestée par la terminologie autant que la fidélité aux *auctoritates* de St Augustin, Boèce, Guy d'Arezzo et Jean de Murs, qui détermine la pensée musicale des théoriciens cracoviens. D'autre part, leur attitude, ouverte aux idées nouvelles et aux méthodes récentes de l'enseignement, mérite notre attention. Le système hexacordal est présenté selon une conception développée à ce moment-là par des théoriciens qui œuvrent dans le milieu universitaire de Cologne, comme Nicolaus Wollick et Johannes Cochlaeus. Les œuvres de Franchinus Gafurius, le *Thoerica musicae* tout comme le *Practica musicae*, étaient particulièrement appréciés. Ses idées concernant le système modal et la rythmique mesurée ont été propagées en Pologne grâce à Stefan Monetarius et Jerzy Liban. L'intérêt que ce dernier avait porté à la tradition musicale antique se révèle dans sa *De musicae laudibus oratio*, qui contient beaucoup d'éléments communs à l'*Isagoge in musicen* (1516) de Glarean. Les mythes et les anecdotes antiques, si souvent cités par tous les auteurs cracoviens, confirment l'idéal de la *musica modesta* — base de l'épanouissement des vertus et soutien des valeurs éthiques — dont on peut bien reconnaître le reflet dans la musique polonaise du XVI[e] siècle.

Elzbieta Witkowska-Zaremba.

Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450-1580. Herausgegeben vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin — Zusammengestellt und bearbeitet von Norbert Böker-Heil, Harald Heckmann und Ilse Kindermann. Band 2 : Handschriften. Kassel : Bärenreiter, 1982. XII-355 p. (*Catalogus Musicus*, X. RISM-Sonderband).

Ce second volume consacré aux sources du *Tenorlied* contient le dépouillement de 145 manuscrits. La technique et les normes de description

correspondent sensiblement à celles qui ont été adoptées dans le premier volume (sources imprimées). Seules les informations musicales ou strictement liées au contenu musical ont été retenues. Une comparaison du contenu des deux volumes appelle cependant un certain nombre d'observations. Dans l'ensemble, les éditeurs n'avaient retenu dans le premier volume que les compositions relevant strictement du *Tenorlied.* Ainsi, plusieurs recueils avaient été décrits partiellement, comme le *Wittenbergisch Gesanbüchlein* (1524 etc.), le recueil attribué à Egenolff [1535], les *Selectissimae... Cantiones* (1540) ou encore les *Trium Vocum Cantiones* (1541). D'autres, comme les recueils de chants mesurés à l'antique (Tritonius, Senfl ou Hofhaimer) avaient été omis à juste titre.

Dans le présent volume, les éditeurs ont été en revanche plus généreux dans leur choix puisque toutes les sources de la fin du XVᵉ siècle et de la première moitié du XVIᵉ siècle ont été intégralement décrites. On note ainsi la présence d'un grand nombre de motets, de chansons françaises [1], de danses polyphoniques [2], ainsi que d'harmonisations de mélodies spirituelles et de compositions mesurées à l'antique [3]. Le déséquilibre entre les deux volumes est encore accentué par le fait que les repères chronologiques manquent souvent dans la description des manuscrits. On regrette que des indications aussi précieuses que la date et la provenance (ne fussent-elles que sommaires ou partielles, éventuellement assorties de points d'interrogation) soient abandonnées à l'érudition personnelle du lecteur.

La confrontation du matériau musical contenu dans ces deux volumes n'en reste pas moins suggestive. Tandis que le livre imprimé présente le plus souvent un caractère fortement typé et un répertoire monolithique (motets, messes ou chansons), le manuscrit semble plus sensible à l'évolution des répertoires, à l'interpénétration des genres et des techniques d'exécution et aux jeux des influences. Il fait apparaître l'introduction massive de la chanson française (quasiment ignorée des imprimeurs allemands), notamment dans les sources de provenance et d'origine (pour la plupart) bâloises, et l'importance de la pratique instrumentale à travers les « carmina » et les danses.

Rappelons que la gestion de cette énorme masse documentaire (253 sources, à savoir 17 100 incipit pour 4 600 compositions) n'a pu être réalisée qu'à l'aide d'importants moyens informatiques, tant pour l'édition du catalogue que pour l'établissement des index (volume 3) dont la parution est annoncée pour 1983.

Christian MEYER.

Frederick NEUMANN. *Ornementation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach.* Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1978. XVI-630 p., exemples musicaux. [$ 62.50 [1]].

Voici ce qui est sans doute le plus volumineux ouvrage consacré à l'ornementation jamais paru, et le plus détaillé, puisque sous les termes baroque

1. Cf. surtout les n° 108, 111, 113, 114, 115, 117, 119, 174, 175, 183, 188, 201, 213, 214, 220.
2. N° 108 : 22; 115 : 27; 117 : 4; 118 : 55; 119 : 6, 9; 121; 165 : 6, 20, 25; 174 : 2, 121, 122; 175 : 172, 181; 188 : 133; 201 : 73, 198; 214 : 175; 229 : 80 à 82.
3. 113 : 16; 120 : 1 à 7.
1. Au moment de la publication.

et post-baroque Neumann recouvre le XVIIe et le XVIIIe siècles, classiscisme non-compris, c'est à dire jusqu'aux fils Bach a peu près. Son propos est avant tout de donner, au travers d'une étude quasi exhaustive des sources, une espèce de solfège de l'ornementation, de traduire en clair (en notation moderne) les diverses notations sténographiques employées suivant les époques et les pays. Afin de mesurer toute l'importance de ce problème, il faut songer que pour le musicien « baroque », l'ornementation n'est pas une chose accessoire, une décoration plus ou moins facultative que l'on peut ajouter au texte musical, mais bien une composante essentielle de son langage et à soi seul tout un art.

Il ne fait aucun doute que le musicien du XXe siècle avait besoin d'un vademecum de ce genre, ne serait-ce que pour lire correctement telle pièce dont la notation serait obscure de ce point de vue. Car il est vrai que c'est un problème extrêmement complexe, où tout est de la plus grande confusion : la notation, la terminologie, l'exécution. Il n'existait en effet aucune normalisation aux XVIIe et XVIIIe siècles, ni pour les signes employés dans la notation des ornements, ni pour les termes employés pour les désigner, ni enfin pour les règles concernant la manière de les exécuter.

Mais l'une des caractéristiques essentielles de ce gigantesque ouvrage — il faut en être bien conscient avant de l'employer comme outil de travail, sorte de dictionnaire des ornements — est qu'il s'agit d'un livre très polémique, ce qui, bien entendu, en restreint singulièrement l'usage.

Pour comprendre les tenants et les aboutissants de la polémique qui anime ce livre, il faut la replacer dans un plus vaste contexte et rappeler peut-être l'évolution qu'a connue récemment l'interprétation de la musique dite baroque. Depuis une vingtaine ou une trentaine d'années, il s'est en effet dessiné un certain courant — que d'aucuns qualifient de « renouveau » — qui vise, entre autres, à restituer cette musique avec un plus grand souci de fidélité et à remettre en usage certaines pratiques d'exécution qui étaient presque tombées en désuétude depuis la période baroque. Outre les questions d'instruments et d'instrumentation, c'est tout un solfège oublié qu'on a dû réapprendre — car ce n'est pas celui du XXe siècle — et qui, pour la musique française en particulier, touche à des problèmes commes les fameuses notes inégales, le rythme pointé « à la française », et, bien sûr, l'ornementation. Or il est incontestable que ces pratiques fraîchement retrouvées ont parfois donné lieu à des généralisations abusives et à des excès. N'a-t-on pas vu ainsi préconiser l'emploi des notes inégales — typiquement françaises — jusque dans les *Sonates en trio* pour orgue de J. S. Bach — musique d'inspiration plutôt italienne composée par un Allemand [2]. Il s'est donc formé une « réaction » contre ce « renouveau » qui, condamnant ce qu'elle tient pour des excès, conteste le bien-fondé des principes qui l'animent. Or Frederick Neumann est un apôtre déclaré de cette réaction, et tel est même le but avoué du présent ouvrage : montrer que les règles communément admises aujourd'hui, aussi bien par les théoriciens que par les praticiens spécialisés dans cette musique, sont à revoir.

L'argumentation de Neumann, dans cette polémique (dont il faut souligner qu'elle constitue l'essentiel de son livre), se fonde bien entendu sur les sources : traités, tables d'ornements (fort nombreuses dans la musique de clavecin) etc. Mais comme elle va souvent à contre-courant de ce que semblent indiquer ces

2. Voir Antoine Geoffroy-Dechaume, *Les « Secrets » de la musique ancienne* (Paris, 1964), p. 34.

sources, et de ce que dans certains cas elles indiquent clairement, il recourt à un certain nombre d'arguments qu'il qualifie de « musicaux » et, en dernier ressort, à ce que Couperin et ses contemporains appelaient le « bon goût ». Outre que l'aspect « scientifique » de l'argumentation historique est souvent contestable — nous le verrons —, ce qui l'est plus encore c'est la méthode elle-même, qui consiste à mêler constamment des données objectives, telles qu'on peut les reconstituer plus ou moins précisément suivant les cas, et des opinions subjectives auxquelles on ne peut opposer que des arguments de même nature.

Ainsi, parmi ces arguments « musicaux », Neumann fait grand cas des éventuelles fautes de quinte et d'octave que peuvent engendrer les ornements. Si par exemple la restitution de tel ornement est conforme à ce que semblent être les exigences musicologiques et donne naissance à des quintes parallèles entre deux voix, il faut selon lui la rejeter. Sur ce seul point, on pourrait cependant citer au moins trois facteurs qui enlèvent beaucoup de poids à cet argument. Premièrement, le XVIII[e] siècle — et à plus forte raison le XVII[e] — était beaucoup plus tolérant, en France en particulier, et surtout pour tout ce qui touchait à la pratique, à l'égard de ce genre de fautes. On en trouve sans peine chez les compositeurs, et jusque dans le *Traité de l'harmonie* de Rameau et la plupart des méthodes de basse continue (Dandrieu, Corette, etc.). Deuxièmement, beaucoup d'ornements, surtout dans les mouvements vifs, ont une valeur bien plus rythmique ou dynamique que proprement mélodique. Pour l'oreille, les notes qui la composent « ne comptent pas » harmoniquement. Troisièmement, aucune source, mis à part C.Ph.E. Bach dans un seul cas très précis, ne met en garde les exécutants contre les fautes d'harmonie que pourraient engendrer les ornements.

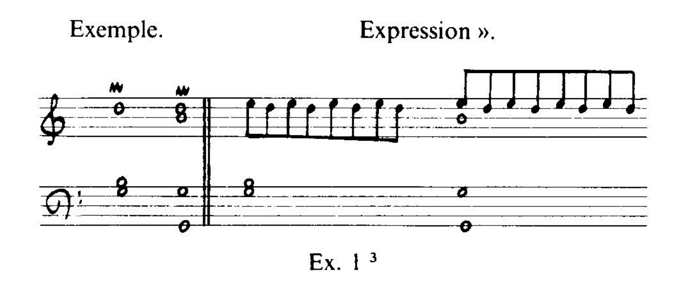
Il n'est évidemment pas question de passer ici en revue l'ensemble des points de vus défendus dans le présent ouvrage. Attardons-nous simplement sur un point précis : quelques problèmes d'ornementation dans la musique de clavecin de François Couperin. En premier lieu parce qu'il est en quelque sorte au centre de ce qui a sans doute été la plus riche des traditions dans le domaine de l'ornementation : dès le XVIII[e] siècle, les Allemands citaient toujours les clavecinistes français — Couperin en tête — en exemple pour la richesse de leurs ornements et l'exactitude de leur notation. Mais aussi parce que nous disposons sur cette tradition de nombreux documents, et forts précis (ce qui est loin d'être toujours le cas) : nombre de recueils de pièces très soigneusement gravés, tables d'ornements notées par les clavecinistes, traités d'exécution, etc. Pour Couperin lui-même, nous pouvons nous référer à la table d'ornements publiée dans son premier livre de *Pièces de clavecin* (et que nous reproduisons ici), à laquelle il faut ajouter les remarques qu'il fait à ce sujet dans *L'Art de toucher le clavecin*.

1. *Le tremblement de Couperin*

La règle communément admise de nos jours par la quasi-totalité des musicologues et des instrumentistes spécialisés dans ce répertoire est que le tremblement des clavecinistes français commence *sur la note supérieure* et *sur le temps*, la première note pouvant être plus ou moins longue (*appuyée*) et, dans certains cas (*tremblement lié*), liée à la note précédente. Cette règle est dictée par toutes les tables d'ornement, des clavecinistes, sans aucune exception, et confirmée explicitement par certains auteurs, dont Saint-Lambert : « Lorsqu'avec une Note tremblée il y a quelques autres Notes à toucher, soit de
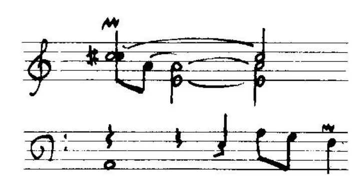
la main qui fait le tremblement, ou de celle qui ne le fait pas : Il faut frapper ces autres Notes justement en commençant le Tremblement; c'est-à-dire aussi-tôt qu'on touche pour la première fois la Note d'emprunt qui sert à faire le tremblement,

Exemple. Expression ».



Ex. 1 [3]

Aucun claveciniste de l'école française ne signale d'exception à cette règle. Or voici que Neumann prétend, s'agissant des clavecinistes antérieurs à Couperin, qu'il faudrait dans certains cas jouer la première note du tremblement, et parfois même (!) le tremblement *avant* le temps, en particulier lorsque celui-ci est placé sur une note commune à deux voix, et ceci afin que ce soit la note réelle qui se trouve sur le temps. Outre qu'une telle exécution n'est préconisée par aucune source, qu'elle va à l'encontre des règles que l'on connaît, elle ne correspond pas non plus à la nature très particulière de cette polyphonie que l'on trouve dans la musique de clavecin française. Il s'agit en effet le plus souvent d'une fausse polyphonie, héritée de l'écriture du luth, et qui consiste à écrire à plusieurs voix alors même qu'il y a rarement plus d'une note frappée en même temps. C'est le fameux *style luthé* des clavecinistes français. Parfois même cette fausse polyphonie n'est qu'un arpège ou un autre ornement écrit en toutes notes :

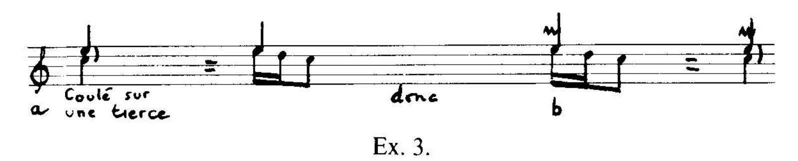


Ex. 2. Jean-Henry d'Anglebert, Courante en ré mineur, *Pièces de clavecin* (1689).

Ainsi encore, ce que Neumann considère comme un « stéréotype » (polyphonique) de d'Anglebert — « une deuxième voix descendant d'un trille » (ex. 3b) — n'est en général qu'un coulé de tierce orné d'un tremblement, où il n'y a donc pas deux voix à l'unisson mais deux voix à la tierce (c'est très exactement

3. Michel de Saint-Lambert, *Les Principes du clavecin* (Paris, 1702, réimpression Minkoff, Genève, 1974), p. 44. Les clefs sont « modernisées » dans les exemples.

la traduction que d'Anglebert donne du coulé descendant dans sa table d'ornements [ex. 3a]) :

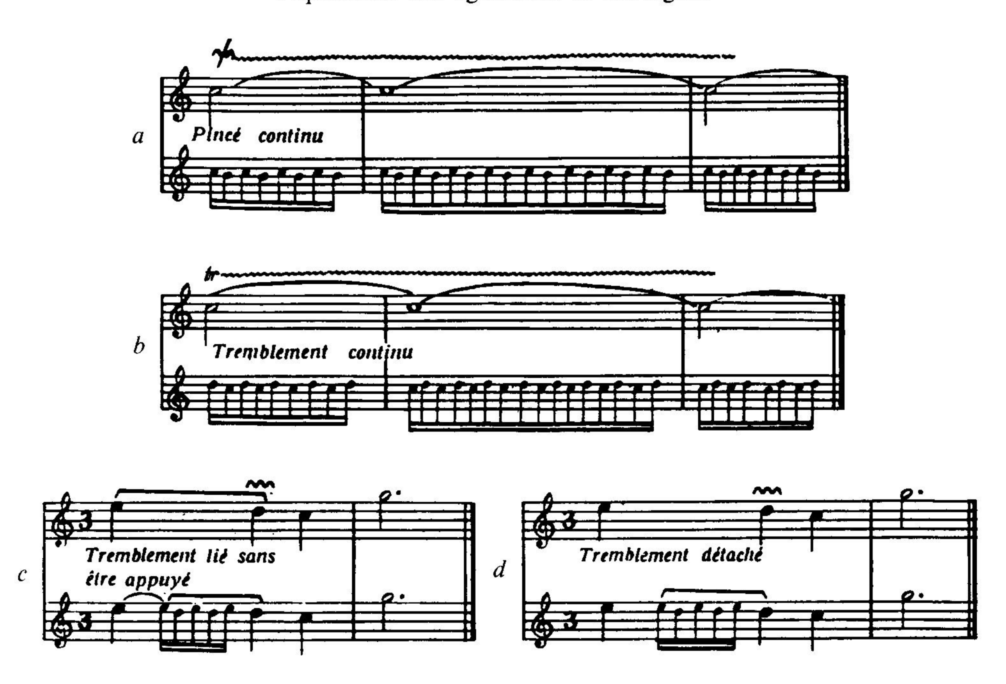


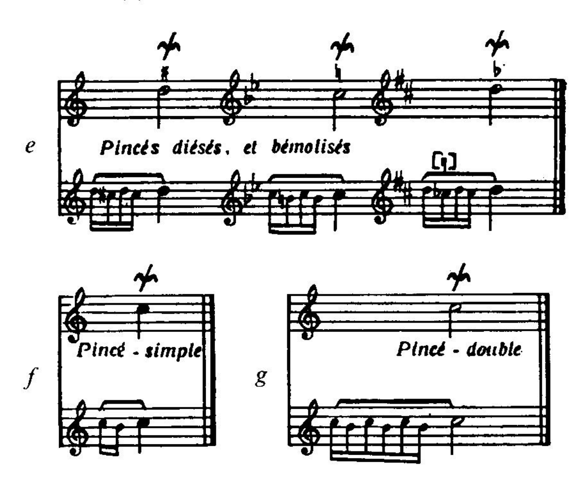
Ex. 3.

Dans ces deux cas il est absurde d'enfreindre la règle pour l'exécution des tremblements sous prétexte de préserver l'identité de deux voix qui ne sont qu'artifice de notation et de ne pas obscurcir une polyphonie inexistante. Bien au contraire, l'exécution traditionnelle est la seule qui donne à tous ces passages leur clarté rythmique, en plaçant les accents (les ornements) sur le temps.

Concernant Couperin lui-même, Neumann va plus loin encore puisque, partant de la figure du *tremblement continu* donné dans sa table d'ornements (voir *b*), comparée à celle du *pincé continu* (*a*), il écrit, allant à l'encontre de la notation elle-même : « Il y a peu de doute que cette note supplémentaire [la première note du tremblement] soit censée se jouer *avant* le temps et non *sur* le temps », d'autant plus, dit-il, que Couperin précise : « Quoi que les tremblemens soient marqués égaux dans la table des agrémens de mon premier
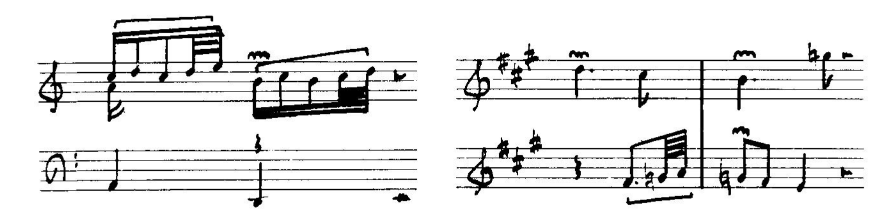
Explication des agréments et des signes





livre, ils doivent cependant commencer plus lentement qu'ils ne finissent : mais, cette gradation doit être imperceptible » [4]. D'après Neumann, le fait que les tremblements soient « marqués » égaux et qu'ils doivent commencer plus lentement, interdit de commencer, conformément à l'usage, avec la première note sur le temps, sous peine d'avoir un rythme boiteux. Or il est tout aussi facile d'accélérer imperceptiblement en commençant sur le temps, puisque précisément l'on n'est pas tenu de respecter l'égalité de la notation.

Mais Neumann généralise ensuite plus arbitrairement encore : « Quelle que soit la manière dont on y regarde, on ne peut pas ignorer les preuves qui montrent que le schéma fondamental du tremblement de Couperin est centré sur la note principale avec la note auxiliaire avant le temps ». Outre qu'une telle conception est contraire aux usages de toute l'école française de clavecin, elle est en certains cas tout bonnement impossible à exécuter, en particulier lorsque le tremblement est précédé de valeurs tellement brèves qu'on n'a pas le temps matériel de commencer le tremblement avant le temps et que celui-ci est lui-même placé sur une valeur brève qui interdit de faire un tremblement appuyé :



Ex. 4. François Couperin, « La Laborieuse » et Courante en la majeur, *Premier Livre de pièces de clavecin* (1713).

4. *L'Art de toucher le clavecin* (Paris, 1716; réimpression de l'édition de 1717 Broude Brothers, New York, 1969), p. 23.

Quant au *tremblement lié sans être appuyé* (*c*) et au *tremblement détaché* (*d*) de Couperin, Neumann tire ici argument de la disposition des notes, sous prétexte que Couperin prétend dans la préface de son premier livre avoir « observé perpendiculairement la juste valeur des tems et des notes », pour soutenir que ces deux tremblements se jouent *avant* le temps, ajoutant qu'« on ne peut nier la séduction rythmique et mélodique » de cette solution. Or, un simple coup d'œil à l'« Explication » de Couperin suffit à montrer que sa remarque s'applique aux pièces proprement dites, qui sont en effet fort soigneusement gravées, et non à cette table. Comment expliquer sinon que les *pincés diésés et bémolisés* (*e*) précèdent, dans la notation, les blanches qu'ils ornent tout en retirant à ces blanches la moitié de leur valeur ? Comment expliquer que les *pincés simples et doubles* (*f* et *g*) soient écrits avant les notes alors que Couperin stipule explicitement (voir ci-dessous) qu'ils prennent toute leur valeur sur la note principale ? Et cet alignement vertical que Neumann feint de vouloir respecter ici, il n'en avait pas tenu compte — s'agissant pourtant de la même table de Couperin — en prétendant que la première note du tremblement se jouait avant le temps. Une fois de plus, l'argumentation de Neumann est on ne peut plus spécieuse, et son « bon goût » sujet à caution.

2. *Le pincé de Couperin*

« Tout pincé doit être fixé sur la note oü il est posé (...) ainsi les batemens, et la note oü L'on s'arète, doivent tous être compris dans la valeur de note èssentièle » [5].

Telle est la citation de Couperin que Neumann traduit en anglais. A défaut d'être bien orthographiée, elle a du moins le mérite d'être claire : *tout* pincé prend sa valeur sur la note principale. Mais cela n'empêche nullement Neumann d'ajouter aussitôt : « Pourtant, il faut s'attendre à des exceptions dans les cas où le pincé a une fonction de liaison plutôt que d'intensification et quand une exécution avant le temps présente des avantages musicaux ». Autrement dit, c'est le « bon goût » de Neumann qui décide de ne pas appliquer à la musique de Couperin la règle donnée par le compositeur lui-même et confirmée par tous ses contemporains !

On pourrait multiplier ces exemples à l'envi, car il en va ainsi de l'ensemble du livre, y compris des nombreuses pages consacrées à J. S. Bach, qui ne sont pas moins contestables. Plus que tel ou tel point précis qu'on doit contester, les quelques exemples pris chez Couperin montrent que c'est la méthode même de Neumann qui, sous des couleurs musicologiques et universitaires, manque terriblement de rigueur et n'est rien de moins que perverse. Son ouvrage en devient pratiquement inutilisable, si ce n'est avec les plus grandes précautions, tant il est polémique. Avions-nous besoin d'un pamphlet aussi volumineux (et aussi onéreux !) dont le seul propos est de discréditer ce qu'on pourrait appeler le « bon usage » en matière d'ornementation — et que Neumann appelle péjorativement « doctrine » — alors que nous attendions une espèce de codification de ce « bon usage » ? « Dans ce livre, dit Neumann, j'ai essayé de montrer que les doctrines qui prévalaient actuellement concernant les ornements étaient largement erronées ». Comme on regrette qu'un travail aussi colossal ait

---

5. François Couperin, *op. cit.*, p. 19.

été employé à des fins aussi contestables ! D'autant plus qu'il est présenté ici dans une édition irréprochable, avec un glossaire très complet des termes et des symboles utilisés pour les ornements, une bibliographie détaillée et un index très précis. Une fois les simples questions de solfège réglées (comment réaliser tel ornement noté par le compositeur ?), on pourrait en effet aborder ce qui est le problème le plus important — et le plus intéressant — pour le musicien du XX[e] siècle, et auquel Neumann ne consacre qu'une toute petite partie de son livre : l'ornementation libre. On sait en effet qu'une plus ou moins grand part de l'ornementation — suivant les époques et les pays — n'était pas notée par le compositeur mais improvisée par l'exécutant instrumentiste ou chanteur. Comment jouer la reprise d'une sarabande de Louis Couperin, comment orner un adagio de Corelli, comment improviser une cadence dans une pièce de C. Ph. E. Bach, comment chanter un da capo de Haendel ? Autant de questions proprement stylistiques sur lesquelles une étude des textes musicaux aurait permis de jeter une certaine lumière et qui restent ici pratiquement sans réponse.

Dennis COLLINS.

Albert COHEN. *Music in the French Royal Academy of Sciences. A Study in the Evolution of Musical Thought.* Princeton : Princeton University Press, 1981. 150 p. [$ 19,50].

Albert Cohen, professeur de musique à l'Université de Stanford aux U.S.A., a beaucoup étudié l'histoire et la théorie de la musique française aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. L'Académie Royale des Sciences avait retenu depuis plusieurs années sont intérêt. Le présent ouvrage est ainsi l'aboutissement de ces recherches en un travail systématique, accompagné d'un appareil documentaire extrêmement complet. En effet, l'ensemble des sources d'époque a été confronté, cité en regard de chaque brevet, étayé par une bibliographie remarquablement à jour.

L'auteur expose tout d'abord le rôle de l'Académie Royale, son pouvoir dans le développement des sciences et de la technologie, son audience jusqu'à l'étranger. Il montre comment elle a contribué, au XVIII[e] siècle, à créer un mouvement à la fois théorique et esthétique où musique et science entretiennent des relations étroites.

Dans un premier chapitre, « Music as discipline », l'auteur évoque dans quel contexte l'Académie, fondée en 1666, commença à s'intéresser aux problèmes musicaux. Il présente les fondateurs, philosophes autant que scientifiques, tels Claude Perrault.

Le second chapitre, « Music as sound », est consacré à l'acoustique, l'audition, la voix; chaque expérience majeure est rapportée au fil d'un texte raisonné, copieusement référencé tant grâce aux sources anciennes qu'aux travaux les plus récents.

Le troisième volet, « Music as craft », décrit les inventions technologiques, principalement dans le domaine des instruments de musique. On pourrait regretter que l'auteur n'ait pas recherché plus systématiquement les instruments ou prototypes conservés, qu'il n'ait pas dégagé les expériences majeures dans

l'histoire de la facture instrumentale des inventions sans lendemain et purement théoriques. L'illustration de l'ouvrage aurait d'ailleurs été enrichie et rendue plus vivante par de tels témoins matériels.

Enfin, avec « Music as system », les théoriciens de la musique, des plus connus, tels Sauveur ou Rameau, aux oubliés, comme Roussier, des Parisiens aux Académiciens de province, donnent le change aux pédagogues, auteurs de méthodes qui s'appliquent aussi bien à la technique instrumentale, à l'harmonie qu'à l'accord.

La musique apparaît ainsi à la confluence de domaines extrêmement variés; science mathématique et physique, art et métier, théorie et pratique, tandis que l'Académie reflète l'esprit pluridisciplinaire du Siècle des Lumières.

L'ouvrage est complété par une bibliographie, un index et plusieurs annexes très utiles : contributions de Joseph Sauveur en ce qui concerne la musique et l'acoustique, tableaux récapitulatifs des propositions et des membres du Comité, liste chronologique des brevets d'instruments de musique soumis entre 1678 et 1792.

Florence GETREAU.

Eugene K. WOLF. *The Symphonies of Johann Stamitz. A study in the formation of the classic style.* Utrecht - Antwerp : Bohn, Scheltema & Holkema; The Hague — Boston : Martinus Nijhoff, 1981. X-500 p. [FL 160].

La bibliographie sur Stamitz et l'École de Mannheim est restée jusqu'à présent singulièrement limitée. D'une part, la dispersion géographique des sources à travers toute l'Europe, la présentation des manuscrits et des éditions anciennes en parties séparées et le manque de rééditions modernes expliquent le peu d'enthousiasme des chercheurs. D'autre part, le goût du public semble se porter davantage vers le baroque et l'expression soliste que sur le stade pré-classique de la symphonie. Pourtant, Hugo Riemann, A. Heuss, et plus près de nous P. Gradenwitz ou A. Dürrenmatt avaient déjà tenté d'attirer l'attention des musicologues sur l'École de Mannheim, mais leurs travaux demeuraient fragmentaires et aucune étude d'ensemble n'avait encore été proposée sur le sujet.

Eugene K. Wolf vient combler cette lacune en publiant un substantiel volume sur les symphonies de Stamitz. Son point de départ reste la thèse de doctorat intitulée « The symphonies of Johann Stamitz, authenticity, chronology and style », thèse qu'il a effectuée sous la direction du Professeur Jan LaRue et soutenue en 1972 à l'Université de New York. C'est cette thèse, enrichie et remaniée, que l'auteur livre au public avec un nouveau sous-titre.

Dans l'introduction, E. Wolf annonce clairement ses objectifs : résoudre le problème des attributions en écartant, après discussion, toutes les symphonies qui ne lui paraissent pas authentiques; proposer une classification chronologique des œuvres et, enfin, présenter une étude stylistique de la production symphonique de Stamitz. De ce corpus, il écarte les trios pour orchestre, qu'il situe à mi-chemin entre l'écriture orchestrale et le style de chambre. Cette introduction est complétée par une brève biographie du

compositeur, dans laquelle E. Wolf tient compte des récents travaux publiés en Tchécoslovaquie.

La première partie de l'ouvrage est consacrée aux problèmes d'authenticité et de chronologie, discutés à partir des sources. En effet, aucun manuscrit de la main de Stamitz ou établi sous son autorité ne nous est parvenu, le matériel musical de la cour de Mannheim ayant vraisemblablement été détruit lors de l'incendie de la Résidence en 1795. Seules subsistent donc les nombreuses copies non datées qui ont pu circuler à travers toute l'Europe, copies dont la fidélité demeure douteuse. Les éditions anciennes ne sont guère plus sûres : l'ambiguïté règne au niveau du nom du compositeur, dont le prénom n'est que rarement spécifié (la confusion est alors possible avec son frère Václav Jan ou son fils Carl), et dont l'orthographe, souvent fantaisiste, peut mener à des erreurs d'attribution (Stamitz/Steinmetz, par exemple). Enfin, ces éditions anciennes sont, pour la plupart, posthumes, ce qui laisse dans l'incertitude quant à la chronologie. E. Wolf s'attaque avec patience et méthode à ces divers problèmes; par la confrontation des copies entre elles, l'étude des papiers, des filigranes, des écritures, des ajouts éventuels, il détermine des groupes de manuscrits probablement originaires de Mannheim et établis à l'intention de cours dont les liens avec la Résidence Palatine étaient étroits (Regensburg, par exemple). De l'examen des documents naît une évaluation du degré d'authenticité des œuvres, où s'exprime d'ailleurs toute la prudence de l'auteur qui distingue, à côté des œuvres sûres, les symphonies « tentatively authentic » et « possibly authentic ». Les difficultés chronologiques sont abordées à partir de l'examen des manuscrits et éditions anciennes, mais également de catalogues réalisés du vivant du compositeur, comme celui de Brtnice (1752), qui mentionne onze symphonies et trios antérieurs à cette date. Puis E. Wolf propose une étude détaillée des sources manuscrites et imprimées, qui permet de faire le point sur le matériel dont nous disposons actuellement; on regrettera peut-être une trop grande discrétion sur les manuscrits conservés en Bohême.

Mais, outre les sources elles-mêmes, le style des œuvres peut également éclairer le double problème de l'authenticité et de la datation. Par un subtil fondu-enchaîné, l'auteur prolonge donc son examen à travers la seconde partie de l'ouvrage, en abordant l'étude du style de Stamitz. Il établit alors une classification tripartite, comportant :

— les œuvres de jeunesse (de 1735 à 1745-48), soit 20 symphonies,
— les œuvres de maturité (jusque vers 1752-1754), soit 29 symphonies,
— les 9 dernières symphonies.

Chacune de ces périodes est, elle-même, divisée en trois sous-périodes, disposées en tuilage dans le temps, la fin d'une sous-période coïncidant avec le début de la suivante. Cette construction, extrêmement harmonieuse et satisfaisante pour l'esprit, nous paraît demeurer en partie du domaine de l'hypothèse. En effet, si nous considérons uniquement le cas des œuvres dites de jeunesse, nous constatons que la date de 1735 est celle de l'inscription de Stamitz à l'Université de Prague. Ses études au Collège jésuite de Jihlava sont achevées et il possède son métier de compositeur et de virtuose. Or, nous ne savons plus rien de lui jusqu'en 1742, année durant laquelle il se produit en concert à Frankfurt et entre au service de l'Électeur Palatin. A-t-il composé des symphonies pendant la période 1735-1742 ? E. Wolf répond par l'affirmative et s'appuie sur le fait que dans les premières œuvres orchestrales de Stamitz on remarquerait une certaine ressemblance avec des pièces vocales écrites avant le départ pour

Mannheim; mais la démonstration n'en est pas faite. En fait, il paraît peu vraisemblable que le compositeur ait écrit des symphonies à une époque où, n'étant pas en poste dans une résidence princière, il ne disposait pas d'un orchestre. Il serait plus logique de penser qu'il ait consacré son activité créatrice aux œuvres de chambre ou aux concerti, genres dans lesquels il pouvait exercer ses talents de soliste, comme il le fit lors du concert de Frankfurt en 1742. Quoi qu'il en soit, cette classification a le mérite de montrer l'évolution de l'œuvre orchestrale de Stamitz. En effet, les divers travaux publiés à ce jour ou les manuels d'Histoire de la Musique avaient toujours présenté le style de ce compositeur d'une manière très statique, et l'on comprenait mal comment, en plein baroque tardif, son œuvre pouvait tout à coup constituer une ouverture vers le style classique. En huit points précis (p. 75), E. Wolf propose une excellente synthèse sur l'évolution stylistique de Stamitz, chacun des points devant être développé dans la suite de l'ouvrage. C'est ainsi que tour à tour il traite de la structure du cycle symphonique, émettant diverses hypothèses sur les raisons qui ont poussé le compositeur à abandonner les symphonies en trois mouvements pour adopter une structure en quatre parties avec menuet en troisième position (selon l'auteur vers 1740). Puis il étudie la structure de la phrase, montrant avec clarté le passage de la continuité baroque à une organisation de type classique; enfin, il examine la structure du mouvement.

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée à une étude des symphonies par période (œuvres de jeunesse, de maturité, dernières symphonies). C'est peut-être là le moment le plus attachant du livre; en effet, une certaine sécheresse se dégage des premiers chapitres : devant le souci d'analyse, le soin apporté à la nomenclature et aux subdivisions, le parti pris de ne considérer que la partition, on peut se demander si l'auteur ne réduit pas l'œuvre musicale à sa seule expression graphique. Puis E. Wolf abandonne cette excessive austérité pour donner des trois périodes créatrices de Stamitz une vue beaucoup plus vivante; on aurait peut-être souhaité une enquête plus poussée sur le plan sociologique, car certains aspects de la dynamique de Stamitz s'expliquent justement par le goût particulier du public socialement très mêlé qui fréquentait le théâtre de Mannheim. Enfin, la conclusion évoquant l'aspect novateur de Stamitz paraît un peu légère pour un ouvrage de cette qualité et l'on aurait apprécié que l'auteur consacre un peu plus de trois pages aux disciples formant l'École de Mannheim.

D'abondantes annexes proposent tout d'abord un catalogue thématique très complet, qui remplace avantageusement les index publiés par H. Riemann ou l'ancien catalogue manuscrit établi par P. Gradenwitz, catalogue qui restait difficile à consulter. De façon un peu illogique, les trios pour orchestre, écartés dans le courant de l'étude, réapparaissent dans ce catalogue thématique, mais l'on ne saurait s'en plaindre, car nous possédons ainsi une vue complète de l'œuvre orchestrale du compositeur. Les symphonies et trios y sont répartis en trois rubriques : œuvres authentiques, œuvres perdues attribuées à Stamitz, et enfin œuvres d'authenticité douteuse. Pour cette dernière catégorie, E. Wolf mentionne les diverses attributions possibles et la solution qu'il croit pouvoir apporter au problème. Une bibliographie et des index (index des œuvres citées et index général) complètent cet ouvrage qui comble une lacune de notre documentation musicale et met bien en évidence le rôle important joué par Stamitz dans l'évolution de la symphonie.

Dominique PATIER.

Carl DAHLHAUS. *Die Musik des 19. Jahrhunderts.* Wiesbaden : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980. VI-360 p. (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft,* 6.)

Carl Dahlhaus est l'éditeur général d une série de dix volumes devant former un « Nouveau manuel de musicologie » destiné à remplacer le *Handbuch der Musikwissenschaft* (sous la direction de Ernst Bücken) paru en 1929-1931 chez le même éditeur (Athenaion). Il s'agit d'un côté de profiter des nombreuses acquisitions musicologiques faites pendant le demi-siècle écoulé, et de l'autre, de tenir compte d'un comportement sensiblement différent vis-à-vis des siècles passés. La conception générale est bien résumée dans la phrase-clé suivante, extraite du texte de présentation figurant sur la couverture :

> Tandis que l'ancien manuel de Ernst-Bücken paru chez Athenaion était placé sous le signe d'une méthode de l'histoire des idées et de la critique stylistique, le *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* recherche une disposition fondée sur l'histoire structurelle et essaie d'établir des rapports entre les points de vue de l'histoire de la composition, celle des institutions et celle des idées.

Écrite par Carl Dahlhaus lui-même, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* est le premier volume de cette nouvelle publication ayant paru, bien qu'il soit le sixième de la série. L'auteur se tient scrupuleusement aux intentions exprimées ci-dessus et, en conséquence, tronçonne le siècle en tranches chronologiques assez brèves qui sont autant de « structures » temporelles. Pour mieux suivre sa façon de procéder, considérons d'abord la table des matières :

Il est absolument impossible de donner un résumé de cet ouvrage, tant les idées exprimées sont nombreuses, tour à tour ingénieuses, subtiles, perspicaces, surprenantes et paradoxales, se succédant à jet continu, comme en un feu d'artifice. En outre, elles sont formulées dans un style d'une extrême densité, à la fois logique, clair et précis, mais exigeant un grand effort de la part du lecteur. On peut parfois ne pas être d'accord avec les démonstrations de C. Dahlhaus, mais on concédera volontiers qu'il manie la dialectique en virtuose. Il fait même mieux : il élève le débat bien au-dessus des considérations habituelles en proposant des réflexions d'une importance fondamentale qui, par delà leur portée historique, débouchent souvent sur une sorte de philosophie de l'histoire. Dans ce flot d'idées jaillissantes, nous nous bornerons à examiner quelques points précis. Mais auparavant — et afin d'éviter tout malentendu —, disons ce que ce livre n'est point : il n'est pas une « histoire de la musique » où l'on trouve une succession chronologique — ou par sphère culturelle — de compositeurs avec des indications sur leur vie, leurs œuvres et leur esthétique. Tout au contraire, C. Dahlhaus a une telle crainte de retomber dans cette approche traditionnelle, qu'il sacrifie totalement l'homme pour ne retenir que l'œuvre, et encore, seulement si celle-ci s'intègre dans un processus qui l'englobe. Nous aurons à revenir sur cette attitude délibérée de l'auteur.

Ce premier point précisé, tournons-nous d'abord vers l'*introduction*, non seulement parce qu'elle est magistralement menée, mais aussi parce qu'elle dévoile parfaitement l'attitude du musicologue. Dans la première section, C. Dahlhaus insiste sur la difficulté d'un découpage du temps, mais choisit finalement des années politiques importantes (qu'il appelle « années qui font date » : *Epochenjahre*) pour délimiter ses différentes tranches chronologiques, tout en reconnaissant qu'il serait dangereux d'établir un rapport automatique entre les événements musicaux et ceux de la politique et de la sociologie (p. 1 et 6). Toutefois, il considère 1830 comme une année qui, indiscutablement, est un *Epochenjahr* (p. 6). Par ailleurs — et là il semble se départir de sa prudence habituelle —, il affirme qu'il est indiscutable que les années 1814 et 1914 sont des césures historiques suffisamment importantes pour justifier d'y inscrire le « XIXe siècle » (p. 2) [1]. La deuxième section (*dualisme stylistique*), capitale à nos yeux, peut schématiquement se résumer ainsi : une musique de divertissement et de plaisir (représentée par Rossini), héritée du XVIIIe siècle, est confrontée à une musique porteuse d'idées et d'un « message » (représentée par Beethoven). Cette conception musicale beethovénienne est nouvelle et va s'étendre sur tout le siècle, mais elle se heurtera constamment à la conception traditionnelle à laquelle l'Italie restera fidèle. La troisième section apporte de précieuses et perspicaces observations sur le problème complexe du romantisme musical. Dans *Tradition und Restauration*, l'auteur montre combien la coupure stylistique qui eut lieu vers 1730-1740 fut profonde et combien la résurrection des œuvres d'avant 1730 fut accompagnée d'une « romantisation » de leur signification. *Nationalismus und Universalität* étudie la situation paradoxale d'un XIXe siècle qui se veut à la fois nationaliste et universel; en outre, l'auteur démontre que certains traits que l'on croit typiquement nationalistes sont en fait le résultat d'une illusion ou proviennent de fixations arbitraires d'éléments purement

1. En fait, toutes les années de découpage choisies sont des grandes dates politiques, exceptée l'avant-dernière (1889) malgré les affirmations contraires de l'auteur. Cette date est du reste pour bien des raisons très discutable et nous y reviendrons.

individuels (p. 31). La dernière section — *La culture musicale bourgeoise* — insiste sur l'importance sociale de la bourgeoisie de l'époque et sur les conséquences qui en découlent pour le développement musical.

Après avoir décrit ce qu'il pense être les traits fondamentaux du siècle étudié, C. Dahlhaus s'efforce — pour chaque tranche chronologique choisie — d'en faire ressortir les caractéristiques essentielles. Choisissons quelques points particulièrement significatifs. Ainsi, au chapitre I, section 3 — *Le mythe beethovénien et le retentissement de son œuvre* — l'auteur explique comment le XIXe siècle est dominé par « un mythe beethovénien tout puissant qui non seulement appartient à l'histoire de la musique, mais qui a fait lui-même l'histoire de la musique » (p. 62). En effet, notre conception même de la musique a été transformée par ce mythe et tous les grands compositeurs ultérieurs ont été marqués par le fait beethovénien. Ces constatations sont à rapprocher de celles de la section 5 — *Métaphysique de la musique instrumentale* — qui explique comment naît une nouvelle esthétique musicale (sous l'influence d'écrivains tels que Wackenroder, Tieck, E.T.A. Hoffmann et d'autres) donnant non seulement à la musique instrumentale le primat sur la musique vocale (pour la première fois dans l'histoire de la musique), mais encore conférant à la première une dimension philosophique qui sera la caractéristique essentielle de toute la musique germanique de Beethoven à Mahler. Ce phénomène nous paraît si important que nous nous proposons d'y revenir. Au chapitre II, la section 7 — *Romantik und Biedermeier* — est à considérer par rapport à la section 3 de l'introduction — *Musik und Romantik*. Les caractéristiques du romantisme sont difficiles à cerner. L'époque 1830-1848 est d'autant plus délicate à saisir qu'elle est dominée, en Allemagne, par une situation paradoxale [2] : d'un côté, on assiste à l'éclosion de génies musicaux incarnant l'essence même du romantisme — tels Schumann et Wagner — et de l'autre, on voit un mouvement littéraire que les Allemands dénomment *Junges Deutschland*, réagissant contre ce même romantisme. Quant à la situation sociale, elle est essentiellement marquée par l'importance d'une bourgeoisie infiniment plus prosaïque, à la fois soucieuse de confort mais désireuse de culture, que l'on a l'habitude de désigner par le terme de *Biedermeier*. C. Dahlhaus analyse avec perspicacité ces courants contradictoires. Le chapitre III est d'une très grande densité : conceptions dramatiques de Wagner et de Verdi d'un côté, originalité du poème symphonique et persistance de la musique de chambre de l'autre. Mais on n'oubliera pas la section 6 — *Critique musicale et philosophie de l'histoire* — où C. Dahlhaus se trouve très à l'aise dans un domaine qu'il connaît parfaitement. Cette section est à rapprocher de la dernière du chapitre IV : *Historismus*. Il y a de l'une à l'autre une filiation et l'on aura intérêt à les lire à la suite. Dans le dernier chapitre, la section 4 — *Musique à programme et Œuvre d'art habitée par une « idée »* — paraît la plus remarquable, car elle démontre qu'en cette fin de siècle l'opposition musique à programme - musique pure n'a plus de sens : l'une comme l'autre sont habitées par un « esprit métaphysique » qui est plus important que ce qui les sépare. Par ailleurs, bien des points de ce dernier

---

2. La situation n'est pas fondamentalement différente en France : la Monarchie de juillet — avec à sa tête un « roi-bourgeois » — est essentiellement prosaïque. Mais culturellement, il y a une différence importante : tandis qu'outre-Rhin, la littérature est en réaction contre le romantisme, en France elle s'allie tant à la musique qu'à la peinture pour donner au mouvement romantique un élan prodigieux.

chapitre sont discutables et nous aurons à y revenir. Il en va de même pour la conclusion.

L'impression d'ensemble est que C. Dahlhaus domine souverainement le sujet qu'il traite. Ses très vastes connaissances sont parfaitement assimilées et, au lieu d'être complaisamment étalées, sont mises au service de démonstrations convaincantes. Certains rouages complexes sont habilement démontés et les rapports subtils entre mouvement des idées, réalité sociale et situation musicale sont toujours clairement établis. De par l'ampleur des idées soulevées et de par l'imprévu et le paradoxe de certaines déductions, l'ouvrage provoque chez le lecteur une influence salutaire en l'obligeant à réfléchir et à se poser des questions. Par delà ses qualités intrinsèques considérables, c'est peut-être en cela que se trouve son mérite principal.

C'est pour cette raison que nous croyons utile d'exposer ici quelques réflexions que la lecture attentive de l'ouvrage nous a inspirées : elles peuvent être comprises comme des critiques ou des objections, mais elles sont tout autant des sujets de méditation. Elles se regroupent essentiellement en trois catégories.

Délimitation des dates de l'époque considérée.

Les dates proposées par C. Dahlhaus — 1814-1914 — sont satisfaisantes à première vue, surtout si l'on suit l'habile démonstration qui les justifie. Mais après un temps de réflexion, on ne manque pas de se poser quelques questions. Il y a d'abord l'extraordinaire force de suggestion que notre calendrier nous impose et dont on reste souvent trop peu conscient. En effet, dans le continuum sans faille et imperturbable que le déroulement temporel nous propose, notre calendrier pratique des découpages arbitraires qui résultent d'une date de départ conventionnelle et de l'utilisation du système décimal. A-t-on jamais pensé que si les siècles étaient décalés de 50 ans — par exemple : 1650-1750; 1750-1850, etc. — on y aurait adapté nos schèmes chronologiques et ceux-ci seraient si bien devenus une seconde nature que nous les trouverions tout naturels. Ainsi qu'y aurait-il d'absurde à envisager un « siècle » qui partirait de la rupture profonde que représente 1740 pour aller jusque vers 1850, départ de la *Zukunftsmusik* ? Et un autre qui comprendrait les *Musiciens de l'Avenir* ainsi que leur conséquence : l'atonalisme et le dodécaphonisme, c'est-à-dire, en gros, 1850-1945 ? On le voit : les spéculations chronologiques peuvent être très variables. Pour en revenir à des considérations plus concrètes, remarquons que le choix de 1814 n'est satisfaisant que politiquement, mais non musicalement. Cette date, en effet, ne tient pas compte d'un phénomène fondamental qui va imprimer sa marque distinctive à toute la musique du XIXe siècle et sur lequel, pourtant, C. Dahlhaus revient à plusieurs reprises : il s'agit de la musique comprise en tant que langage capable d'exprimer une idée et ouvrant la porte à un au-delà métaphysique. Or, c'est vers 1800 que plusieurs écrivains allemands concrétisent leurs pensées sur ce point et c'est vers la même époque que Beethoven en donne l'équivalent musical (cf. p. 7-9, 62, 67-68, 73-79). Ce dernier n'a-t-il pas dit lui-même, en 1810, selon Bettina Brentano, que « la musique est une révélation supérieure à toute sagesse et toute philosphie » [3] ? Devant ce fait culturel qui représente l'un des grands tournants

3. Sur l'authenticité de cette déclaration, on consultera Jean et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven* (Paris, 1967), p. 204-209.

de la pensée européenne, l'*Epochenjahr* (année qui fait date) politique doit automatiquement passer au second plan. C'est en 1797 que paraissent les *Épanchements de cœur d'un moine ami des arts* de Wackenroder et c'est en 1802 que Beethoven veut « ouvrir un nouveau chemin » (qui sera le début de sa « deuxième manière »), probablement en commençant la composition de l'*Eroica* qui sera terminée en 1804 : il n'y a pas de doute, c'est bien aux alentours de 1800 que se cristallise la nouvelle orientation esthétique. Prendre donc la date « à deux zéros » du calendrier (ou encore 1802), aurait l'immense avantage de pouvoir considérer la presque totalité de la production beethovénienne, si fondamentale pour le XIX[e] siècle; tandis qu'en partant de 1814, on a non seulement l'inconvénient de ne retenir que le dernier Beethoven, celui de la « troisième manière », mais surtout celui de tronçonner un compositeur qui — malgré ses discutables « trois manières » — forme un tout homogène et dont les musicologues ont trop tendance à exagérer la césure de 1814, réelle mais non fondamentale. En fait, il y a là une conception qui fait passer l'œuvre avant l'homme et sur laquelle nous nous proposons de revenir.

Mais auparavant, il nous faut nous tourner vers les dates les plus récentes : 1889 et 1914. Disons tout de suite que notre désaccord est encore plus important que pour la date de début. La date de 1889 n'est pas satisfaisante pour deux raisons. D'abord les raisons données par C. Dahlhaus pour présenter l'année 1890 comme un *Epochenjahr* politique ne sont pas réellement convaincantes; en outre, à supposer qu'elles le soient, cela ne s'appliquerait qu'à la seule Allemagne et non à l'Europe dans son intégralité. Ensuite, le fait de considérer la parution en la même année 1889 de la *Première Symphonie* de Mahler et du *Don Juan* de Strauss comme un double événement suffisamment marquant pour y voir le départ d'une époque moderne de la musique, ne peut se justifier que dans une optique essentiellement germanique. Et c'est bien celle que — pour cette fin de siècle — adopte l'auteur [4]. Il suffit de lire attentivement les excellentes considérations de la première section du dernier chapitre — *Le Moderne en tant qu'époque musicale historique* — pour se convaincre qu'il y est essentiellement question des caractéristiques représentées par Mahler, Strauss, Reger et Schönberg, ainsi que par la rupture opérée par ce dernier vers 1908, bien que Debussy soit cité marginalement par deux fois, p. 280 et 283. Il est évident que dans une optique « mitteleuropéenne », l'arrivée de Strauss et de Mahler dans la vie musicale d'alors représente un élément nouveau. Mais cet élément est du même ordre que celui apporté par les *Zukunftsmusiker* Liszt et Wagner vers 1850; il ne représente pas une rupture, mais simplement une coloration particulière qui permet à cet extraordinaire mouvement qui part de Beethoven pour aboutir à Mahler et au premier Schönberg de se renouveler, de se rafraîchir et de s'enrichir, mais non de changer de nature. Aussi l'observateur placé en dehors de cet espace germanique comprendra-t-il difficilement le choix de 1889 comme *Epochenjahr*; en outre, s'il est placé de ce côté-ci du Rhin, il sera surpris de constater qu'il n'est fait mention nulle part de ce qu'il peut, lui, considérer — à juste titre, semble-t-il — comme un véritable renouveau de la

---

4. Afin d'éviter tout malentendu, rappelons que la position de Dahlhaus est éminemment supra-nationaliste et que parfois même, il a tendance, à notre goût, à minimiser le rôle fondamental des musiciens austro-allemands pendant les deux premiers tiers du siècle. Mais il est bien évident que quand on se rapproche de notre époque, on est toujours plus au courant de sa propre sphère culturelle : ceci vaut pour chacun d'entre nous.

musique française vers 1890 : l'abandon du développement thématique proliférant, le retour à la modalité, l'enrichissement des accords selon la progression des harmoniques, etc. Et sa surprise sera encore plus grande quand il remarquera que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy est complètement passé sous silence, alors que l'on aurait pu à bon droit dater de sa parution en 1894 le départ d'une nouvelle façon de sentir et de concevoir la musique [5]. Bref, pour nous résumer, il semble qu'il soit impossible de maintenir une date commune pour la fin du XIXe siècle. Car la « musique nouvelle » commence en France à partir de 1894, tandis qu'en Europe centrale la *Neue Musik* débute bien avec l'irruption de l'atonalité vers 1908, comme le démontre excellemment C. Dahlhaus. Cette dernière s'accuse avec *Pierrot lunaire* de Schönberg (1912) et reçoit des impulsions d'un tout autre ordre mais qui la confortent dans sa rupture avec le passé avec le *Sacre du printemps* de Strawinsky (1913). C'est ainsi que l'on arrive aux abords de 1914. Mais, à nouveau, le choix d'une date de rupture historique est trompeur : ce n'est pas la première guerre mondiale qui a mis fin à une esthétique musicale qui avait duré plus d'un siècle : celle-ci était déjà sapée dans ses fondements dès avant 1910.

L'inconvénient des tronçonnements trop courts.

Les découpages chronologiques de C. Dahlhaus correspondent à des tranches d'une vingtaine d'années environ; ils satisfont ainsi à la théorie de Wilhelm Pinder (*Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas* [Munich, 1961]) selon laquelle chaque génération apporte une conception artistique nouvelle (p. 93). En fait, les tranches courtes ont ici essentiellement pour but de mettre en évidence la volonté structuraliste du musicologue : elles permettent de mieux disloquer ces couches tectoniques que certains croient percevoir dans le déroulement de l'histoire. Il faut remarquer, toutefois, qu'elles ont le grave inconvénient d'obliger à des « débordements » nombreux et inévitables. Ainsi Wagner et Verdi se trouvent dans la tranche 1848-1870 du chapitre III, mais leur activité compositionnelle commence bien avant et s'étend jusqu'en 1882 pour le premier et jusqu'en 1893 pour le second. Pis même, certaines des réalisations musicales les plus extraordinaires de l'un et de l'autre se situent après la date limite (1870) de la tranche où ils sont examinés. Il en va de même pour les genres. La dernière section du chapitre II — *La musique religieuse et l'esprit bourgeois* — s'inscrit dans la période 1830-1848, mais en réalité l'auteur se voit obligé de traiter d'œuvres s'étendant de 1816 à 1884 : la tranche réduite devient une fiction. Plus grave encore est le fait que certains compositeurs soient « coupés » en tranches différentes et que leur propre identité n'apparaisse plus. En effet, on voit mal ce qui relie le Liszt du chapitre II à celui du chapitre III ou bien le Brahms du chapitre III à celui du chapitre IV. Mais ici aussi, il y a la volonté délibérée de faire passer l'homme après l'œuvre et de ne considérer celle-ci que dans un cadre qui l'englobe.

---

5. En fait, C. Dahlhaus parle bien dans la troisième section du chapitre IV — *Ars gallica* — du renouveau de la musique française après 1870, mais il se limite à la période 1870-1890 et se concentre sur Saint-Saëns, César Franck et Vincent d'Indy. Fauré est très rapidement survolé (p. 243), tandis que Chabrier n'est mentionné qu'en passant. Autrement dit, ce sont les compositeurs français les plus imprégnés des techniques germaniques qui retiennent principalement son attention.

Tout le problème est de savoir si la personnalité géniale est au-dessus du *Zeitgeist* ou bien si celui-ci l'englobe. En un siècle aussi individualiste que le XIX[e], la question mérite d'être posée. Ainsi Rey M. Longyear, dans son *Nineteenth-Century Romanticism in Music* (Londres, 1973) a opté pour une présentation par compositeur et non par genres, en raison de l'extraordinaire individualisme de ceux-là. Effectivement, il semble bien qu'au XIX[e] siècle, les grands génies aient fait davantage l'histoire qu'ils ne l'ont subie. Pour s'en convaincre, il faut raisonner par élimination. Supprimons Beethoven : tout le XIX[e] siècle musical est changé; il est proprement irremplaçable. Le fait qu'il soit un Allemand venu à Vienne, qu'il ait été impressionné par la Révolution française, qu'il soit rentré dans sa coquille durant le régime répressif de Metternich ne sont que des considérations secondaires en regard de l'immense impact de la personnalité. Ignorer celle-ci, c'est passer à côté d'un phénomène important de l'histoire musicale. En revanche, supprimons Auber, ou Hérold, ou Boieldieu : on ne changera pas grand chose aux caractéristiques de l'opéra-comique français qui est un genre extrêmement affirmé dont la « personnalité collective » est plus forte que celle des compositeurs qui écrivent pour lui. Conclusion : la méthode structuraliste n'est pas appropriée pour rendre compte des personnalités transcendantes; au contraire, elle les trahit. Et ceci nous amène à notre troisième réflexion.

L'illogisme d'expliquer l'histoire de la musique à partir des « grands compositeurs ».

C. Dahlhaus se trouve dans la situation paradoxale et inconfortable de vouloir écrire une histoire « de la musique » et non « des musiciens », tout en ayant recours, pour ses démonstrations, essentiellement aux « grands compositeurs ». En effet, les « petits maîtres » ne sont réellement pris en considération que lorsque les étoiles de première grandeur font défaut. C'est le cas, entre autres, pour l'opéra-comique français et l'opéra allemand entre Weber et Wagner, pour l'opérette, pour la musique de salon, etc. Il y a dans cette attitude un illogisme qui constitue à décrire ce que l'on croit être la « norme » de certains phénomènes musicaux, en les expliquant par l'« anormal » et l'« exceptionnel » que représentent les grands génies. Il est vrai que le fait est usuel; mais il n'en est pas moins regrettable. Ainsi, quand on cessera de considérer J. S. Bach comme le reflet de la musique allemande de la première moitié du XVIII[e] siècle — alors qu'il en est la magnifique et sublime exception — on ne dira plus des incongruités telles que celles-ci : le contrepoint est inné chez les Allemands, il traduit leur sens du « ewiges Werden », etc. En effet, le contrepoint de Bach représente une exception : il suffit d'examiner Telemann et Mattheson (qui sont la « norme ») pour s'en convaincre. Quand un Mozart et un Beethoven (tous deux sur le tard), un Schumann, un Wagner ou un Bruckner recoureront également au modèle bachien, ce ne sera pas en raison d'un « sens inné du contrepoint », mais parce qu'ils y verront un modèle incomparable. Du reste, eux aussi sont l'exception. Il n'y a qu'à considérer les œuvres des « petits maîtres » qui sont leurs contemporains pour constater que leur « contrepoint », malgré le « sens inné », est bien défaillant. Bref, en ayant le regard porté vers les cimes, on a une vue faussée de ce qui se passe dans la plaine. Heureusement, C. Dahlhaus « redescend » à plusieurs reprises dans les domaines du quotidien et de l'habituel. Et c'est alors — par exemple avec *Bürgerliche Kultur, Romantik und Biedermeier, Trivialmusik*, etc. — que ses conceptions structuralistes sont les

plus convaincantes. C'est pourtant lorsqu'il nous parle des exceptions qu'il est le plus séduisant et le plus remarquable.

Pour préciser notre pensée, disons qu'il nous apparaît que deux catégories événementielles sont juxtaposées dans l'ouvrage de C. Dahlhaus. L'une concerne la norme et s'explique d'une manière satisfaisante grâce à la conception structuraliste de l'histoire; l'autre concerne les « grands génies » et demande manifestement une approche complémentaire différente. Il est vrai que l'on sent chez C. Dahlhaus une crainte constante d'aligner des grands noms qui formeraient un « musée imaginaire » [6]. Et c'est cette crainte, confinant à la phobie, qui l'empêche de leur rendre pleinement justice. On se demande s'il ne serait pas préférable — tout au moins pour le XIXe siècle — de concevoir un plan dualiste où, d'un côté, on s'occuperait des structures de base conformes à la « norme » et, de l'autre, on traiterait séparément les individualités les plus remarquables. C'était déjà ce qu'avait tenté Jacques Chailley dans son *Cours d'histoire de la musique* (Paris, 1967 ss). Rien n'empêche d'aller plus loin et plus systématiquement dans cette direction.

En conclusion, réaffirmons hautement et fortement que l'ouvrage de C. Dahlhaus est tout à fait remarquable et que, par son originalité et la profondeur de certaines de ses observations, il nous invite à repenser bien des clichés habituels. Nul d'entre ceux qui s'intéressent à la musique du XIXe siècle ne peut se permettre d'en ignorer la substance. Mais rappelons que pour profiter pleinement de sa lecture, il faut être à la fois un excellent germaniste et un bon connaisseur de l'époque étudiée.

Serge GUT.

Hugh MACDONALD. *Berlioz*. London - Toronto - Melbourne : J. M. Dent and Sons, 1982. 261 p., 62 exemples musicaux, ill. (*The Master Musicians.*)

H. J. Macdonald qui, après avoir enseigné à Cambridge, puis à Oxford, est actuellement professeur à l'Université de Glasgow, dirige la nouvelle édition des œuvres musicales de Berlioz, publiées chez Bärenreiter grâce à la Fondation Gulbenkian. Il participe également à l'édition de la *Correspondance générale*, et est un des tout premiers berlioziens vivants. Son livre nous donne le dernier état des études berlioziennes. Il offre extérieurement une curieuse ressemblance avec la plus récente des études globales sur Berlioz parues en France, la seconde édition du livre d'Henry Barraud : même format, même reliure de toile bleue que protège une jaquette reproduisant l'admirable portrait de Berlioz par Courbet, même plan général présentant la vie du compositeur, puis son œuvre. Analogie fortuite peut-être ? Dans la bibliographie ne figure que la première édition du livre d'H. Barraud, parue chez Waleffe en 1955, et non la seconde, publiée en 1979 par Fayard, augmentée de 200 pages d'analyse de l'œuvre (le volume dépasse les 500 pages, un peu moins serrées typographiquement que celles du

6. En effet, l'auteur revient à plusieurs reprises sur sa volonté de ne pas nous donner une « description d'un musée imaginaire » (p. 19, 205, 270, 271, 328, 332).

livre de Macdonald). Il peut d'ailleurs ne s'agir que d'un oubli matériel : l'érudition berliozienne de Macdonald est prodigieuse et sa documentation à peu près impeccable dans tous les domaines.

Ce qui rapproche les deux études, c'est la ferveur berliozienne et le sens musical [1]. Ce qui les sépare, c'est d'abord le public auquel elles sont destinées. Comme bien des éditeurs français — heureusement pas tous —, la maison Fayard a proscrit de sa collection les exemples musicaux. Parce qu'ils coûtent trop cher, ou parce que le lecteur français s'intéressant à un musicien est présumé ne pas savoir lire une note de musique ? A quand les livres sur la peinture sans reproduction ? H. Barraud a dû être le premier à regretter d'avoir à expliquer longuement avec des mots ce qu'il aurait souhaité dire plus brièvement avec des notes. Macdonald, par des exemples de longueur très variée (parfois quelques notes ou même un seul accord, parfois plus d'une page), éclaire son propos de façon saisissante. Son livre, jamais rébarbatif, est technique au meilleur sens du mot. Son écriture est dense, et c'est un tour de force que d'avoir fait tenir en 207 pages tout ce qu'il dit de Berlioz et de son œuvre. Les 56 dernières pages comportent de très précieux appendices : calendrier de la vie de Berlioz; liste détaillée des œuvres avec référence aux opus, à l'ancienne édition de Malherbe et Weingartner, à la nouvelle édition de Macdonald en cours, et au catalogue de D. Kern Holoman; série de brèves et utiles notices sur les personnalités littéraires et musicales évoquées dans le livre; bibliographie sélective; index. L'ensemble forme un bel outil de travail.

La partie bibliographie (67 p.) tient compte des plus récentes recherches et a bénéficié, sur quelques points mineurs, de découvertes inédites de David Cairns, dont la monumentale « Vie de Berlioz » est en cours d'élaboration. On ne pourrait chicaner Macdonald, en toute amitié, que sur quelques détails infimes. Le portrait du Dr Berlioz, le père du musicien, n'est-il pas un peu trop favorable ? Peut-on vraiment dire qu'il se soit agi d'un personnage « humain, sans préjugés et sensible », d'une « vaste intelligence », d'un homme « cultivé en lettres classiques latines et françaises » (p. 2), quand on lit dans une lettre de Berlioz à son oncle Victor, le 18 février 1825, le récit d'une conversation où son père lui refusait obstinément le droit de suivre sa vocation de compositeur : « Je lui disais un jour que si tous les pères avaient agi comme lui, il n'y aurait jamais eu en Europe ni poètes, ni peintres, ni architectes, ni sculpteurs, ni compositeurs. Il me répondit : *Eh ! le grand malheur !* ». Peut-on dire que Berlioz ne montre pas trace d'amertume devant l'incompréhension de son père, quand, dans une lettre à sa sœur du 16 juillet 1845, à propos d'un concert qu'il avait donné à Lyon, donc non loin de la Côte Saint-André : « Mon père n'a pas eu un instant l'idée de faire le voyage ? » A la p. 1, où il est question des frères et sœurs du compositeur, il aurait été utile de mentionner, en même temps que la sœur Louise, morte à sept ans, le frère Prosper, mort à dix-huit (on ne le verra que p. 39). Faut-il écrire que la meilleure part de l'œuvre de V. Hugo appartient à la décennie 1830-1840 ? H. Macdonald veut sans doute dire que sa production d'alors surpasse celle de la décennie qui précède et de celle qui suit; mais cette rédaction elliptique efface tout le plus grand Hugo, celui des poèmes et des romans d'après 1850. Je serais surpris que Berlioz ait lu les poésies de Nerval (p. 71), dont les seules dignes de mémoire, à bien peu d'exceptions près, datent

1. Qualités qu'on retrouve dans le *Berlioz* de Claude Ballif (1968), plus bref de par les normes de la collection « Solfèges » (Seuil).

d'après 1845. Enfin, quand sont énumérés p. 28 les amis de Berlioz, Hugo, Chopin, Musset et Sand, il s'agit probablement d'un lapsus. Macdonald est si familier avec l'époque romantique qu'il a dû penser à son ami Alfred, et sa plume a fourché en lui faisant écrire Musset au lieu de Vigny : chacun connaît l'amitié qui unissait Berlioz et Vigny, alors que le musicien a peu ou pas connu Musset; il n'est jamais mentionné dans les *Mémoires*, ni dans la correspondance, ni dans ce qui a été publié des feuilletons [2]. Enfin Balzac n'a pas dédié d'œuvre à Harriet Smithson (p. 241). Mais ce sont des broutilles, on le voit. Pour l'essentiel, tout est exact, bien vu, vigoureusement et allègrement présenté; le chapitre sur la personnalité de Berlioz (p. 68-75) est une synthèse pénétrante et sensible; l'admiration compréhensive de Macdonald pour Berlioz ne l'aveugle pas sur ses faiblesses.

Les pages sur la musique (p. 76-207) sont largement à la hauteur des précédentes. Je ne reviens pas sur la richesse de la documentation [3], ni sur la science et la perspicacité des analyses, lesquelles rejoignent souvent celles d'H. Barraud, sans jamais les contredire : l'un et l'autre savent évidemment trop de musique pour se tromper. Mais il est intéressant de relire à la suite les pages de chacun d'eux sur la même œuvre : elles portent souvent des éléments différents, et ne braquent pas le projecteur sur les mêmes points. Elles se complètent ainsi; mais cela fait ressortir la part de subjectif qui entre même dans une analyse technique (sauf si elle est exhaustive, ce qui engendre la lassitude). Les deux ouvrages se complètent, et pourraient être lus comme un fervent dialogue. Notons seulement qu'H. Barraud a pris le parti de laisser de côté un certain nombre d'œuvres mineures en se contentant de les énumérer (p. 245-246), alors que H. Macdonald consacre à chacune un développement, si bref soit-il. L'œuvre sur laquelle il s'attarde le plus, et qui a sa prédilection, ce sont *Les Troyens*, auxquels il consacre d'admirables pages (le cœur d'H. Barraud, je crois, va plutôt au *Requiem*). Le chapitre final sur le style musical de Berlioz est également de tout premier ordre [4]. Il clôt dignement un livre remarquable en

2. Mais peut-être l'erreur vient-elle (pour la même raison) d'H. Barraud (p. 74).

3. Deux détails pourtant. L'index porte, p. 253, dans la liste des œuvres de Berlioz, *Le dernier jugement*, et renvoie aux p. 22, 27, 101 et 224. Mais la liste des œuvres (p. 224) parle du *Jugement dernier*, et précise que c'est le seul mouvement subsistant de la *Messe solennelle* de 1824, révisée et prenant ce nouveau titre en 1828-1829. D'autre part Berlioz, en fin 1830 et en 1831, rêvait d'un oratorio, *Le dernier jour du monde*, qu'il ne devait jamais écrire; peut-être y aurait-il repris le fragment intitulé *Le jugement dernier*; et le projet contient sans doute une armorce d'une partie du *Requiem*. Mais c'est de ce *Dernier jour du monde* qu'il s'agit à la p. 22 (et non du *Jugement dernier*), ainsi qu'aux p. 27 et 101 où il a son véritable titre. D'autre part, si l'air de L'*Invitation à louer Dieu* vient bien de *Sœur Monique* de Couperin (p. 177), il ne faudrait pas en inférer que Berlioz connaissait la musique pour clavecin de Couperin : dès le XVIIIe siècle, un arrangement anonyme pour voix en avait été fait sur les paroles « Adressons nos vers, etc. » (au lieu de « Consacrons nos vers » comme dans la version de Berlioz). C'est donc sans doute de cet arrangement que Berlioz a tiré son instrumentation; et si les paroles lui ont peut-être été fournies (« supplied ») par Prosper Sain d'Arod, il ne faut pas comprendre par là que celui-ci en a été l'auteur.

4. On regrette que ne soit pas mentionné dans la bibliographie l'article de Jacques Chailley, « Berlioz harmoniste » (*Revue musicale*, 1956).

tous points, plein d'éléments neufs, condensé, précis, brillant [5]. Il ouvre une année faste : avant la fin de 1983 devraient être parus le *Catalogue des œuvres* de D. Kern Holoman, le premier volume de l'édition des feuilletons par H. Robert Cohen et Yves Gérard, et le t. IV de la *Correspondance générale :* les études berlioziennes sont en bonne voie.

Pierre CITRON.

II. MUSIQUE

Guillaume MORLAYE. *Oeuvres pour le luth.* Édition, transcription, étude critique par Michel Renault (...) Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 1980. XLVII-223 p., musique. (*Corpus des luthistes français.*)

Le nom de Guillaume Morlaye, luthiste et compositeur français contemporain de la Réforme, a été révélé au grand public en 1957 grâce à la publication, par F. Lesure et R. de Morcourt, de 11 psaumes et d'un cantique de Marot mis en musique à 4 voix par P. Certon puis réduits en tablature de luth, en 1554, par ledit Morlaye. C'est l'ensemble de son œuvre pour luth seul que publie ici M. Renault pour le *Corpus des luthistes*. Les tablatures comportent trois *Livres* dont le premier a paru en 1552 et les deux autres, en 1558. L'exemplaire utilisé pour la présente réédition est celui de la *Bayerische Staatsbibliothek* de Munich.

Pour la commodité de la présentation, on a fusionné ici le contenu des trois *Livres* afin de rassembler les œuvres musicales par genres, soit : fantaisies, motets, chansons et madrigaux, danses.

Cet ensemble de 63 pièces (parmi lesquelles deux exemples de pavanes et gaillardes couplées) est précédé d'une copieuse introduction historique et technique, qui présente d'une manière très claire et dans une formulation élégante l'état actuel des connaissances sur Morlaye et sur son œuvre. Cette introduction comprend : des éléments biographiques, les sources, les principes d'édition, les concordances, et des observations sur les œuvres attribuables à Guillaume Morlaye.

Dans les pages consacrées à la biographie de Morlaye, l'auteur s'efforce de blanchir un tant soit peu la réputation du musicien, fort compromise depuis que Lionel de La Laurencie (et d'autres musicologues à sa suite) l'a vilipendée, accusant notre homme d'avoir « fait la traite des nègres ». Son rôle dans une affaire de trafic d'esclaves noirs aurait été peut-être plus effacé qu'il n'apparaissait au premier abord à la lecture de certains actes notariés. Quoi qu'il

---

5. En vue de rééditions espérées, signalons quelques erreurs typographiques. Il faut lire p. 73 *grande boutique* et non *grand*; mais, p. 249, *Grand traité* et non *Grande*; p. 193 et 195 *Chant de la fête de Pâques* et non de *pâques*; p. 195 *listener* et non *listner*; p. 202 *Ballet des sylphes* et non *de sylphes*, mais p. 236 *Le chasseur de chamois* et non *des chamois* (le français est une langue bien compliquée...); p. 233 *Chansonnette* et non *chansonette*. Enfin, en tête des notes, p. 207, peut-être faudrait-il avertir le lecteur non spécialiste que le sigle CG signifie *Correspondance générale*.

en soit du bien-fondé de cette accusation, elle ne concerne qu'un aspect de la personnalité de Morlaye; les autres aspects intéressent davantage les musicologues et les musiciens : facteur et marchand d'instruments de musique (à cordes pincées et frottées), compositeur, éditeur des œuvres de Albert de Rippe et de lui-même, Morlaye comptait de nombreux amis dans les milieux d'artistes non-musiciens : peintres et graveurs, comme Pierre Millan, François Clouet, Marc Bechot, René Boyvin, auxquels il passait des commandes importantes. Des poètes, comme Jacques Grevin, lui dédient des pièces de vers ainsi qu'à sa fille Antoinette. Morlaye apparaît ainsi comme un être raffiné, presque un mécène, exerçant des activités très diverses dans plusieurs directions. Les poèmes de Grevin, dont plusieurs strophes ont été reproduites par F. Lesure dans l'Introduction aux *Psaumes* de Certon et Morlaye, sont donnés ici intégralement.

Dans la description des *sources*, c'est-à-dire des trois *Livres de tablature de Leut*, on a omis de corriger une faute d'impression qui nuit à la compréhension de cette page; on y remédiera facilement grâce au contexte. L'étude critique de la tablature ne relève « aucune différence importante avec celles qui furent imprimées en France dans la même décennie par Fézandat... ou Nicolas du Chemin »; de nombreuses erreurs y sont signalées. Les principes généraux de transcription sont conformes à ceux qu'ont adoptés les réalisateurs du *Corpus des luthistes français*, tels que les a définis J.-M. Vaccaro. Les auteurs des modèles vocaux sont désignés en tête des pièces qui en sont les transcriptions.

Après les *Concordances* qui énumèrent, pour chaque œuvre, les éditions, rééditions, versions différentes, italiennes et françaises, viennent les commentaires analytiques : en premier lieu, les œuvres de luthistes étrangers transcrites en tablature française par Morlaye : elles sont au nombre de treize, ce qui est exceptionnel pour une publication parisienne de ce temps. Voici comment sont réparties, dans le présent volume, les transcriptions en tablature française, par Morlaye, des œuvres dues à des luthistes italiens et à des vihuelistes espagnols : l'une de ces œuvres est, à l'origine, une fantaisie pour clavier de J. da Modena, adaptée au luth par G. M. da Cremona; deux autres sont des transcriptions pour luth, par Vindella, de madrigaux d'Arcadelt; deux autres sont des transcriptions pour luth, par Valderrabano, de motets de Piéton et de Verdelot; huit enfin, sont des œuvres écrites orginalement pour vihuela ou pour luth : ce sont trois fantaisies de Narvaez et cinq danses de Borrono.

La dernière partie de cette introduction, où sont étudiées les œuvres attribuables à Guillaume Morlaye, est plus développée que les précédentes; elle présente un grand intérêt en raison du soin minutieux observé par l'auteur pour l'analyse de style. Il y est question, en premier lieu, des *Fantaisies*. Comparées à d'autres fantaisies de la même période, celles de Morlaye sont de durée moyenne. M. Renault y distingue trois modes d'écriture : contrepoint en imitations, contrepoint libre, écriture en accords, auxquels il faut ajouter l'emploi du canon à l'octave. On passe insensiblement d'un procédé d'écriture à un autre, sans qu'apparaisse une volonté délibérée de structure ou d'organisation. Le terme d'« improvisation » pourrait convenir, me semble-t-il, au « déroulement ininterrompu de cette musique ».

Vient ensuite l'étude des œuvres vocales mises en tablature. Première question : quel a été le choix de Morlaye pour constituer son répertoire ? Michel Renault constate une évolution du goût, par rapport aux tablatures de la première moitié du siècle. La mode des chansons françaises de Certon, de Sermizy, de Sandrin, fait place à la musique italienne, ou de style italien : les

œuvres vocales choisies par Morlaye sont principalement les madrigaux d'Arcadelt, les *frottole* de Trombocino, les motets de Lupus et de Verdelot, etc. Quant aux transpositions subies par les modèles vocaux (sur 23 modèles vocaux, 13 ont été transposés), elles ont leur raison d'être, qui relève de la technique du luth.

On étudie ensuite les procédés utilisés par Morlaye pour ses adaptations : restant « très près de l'original vocal », le compositeur se distingue de Rippe et de Le Roy par la simplicité de sa méthode ainsi que par l'emploi judicieux, très varié, des ornements, ceux-ci étant plus fournis, naturellement, lors des cadences. Enfin, ce sont les danses qui sont analysées, sous le rapport de l'écriture qui est tantôt linéaire, tantôt verticale, et sous celui de la variation, que Morlaye pratique abondamment et avec diversité.

Quant à la musique de Morlaye, ce n'est pas dans les transcriptions d'œuvres vocales qu'on pourra l'apprécier, car il s'attache de près au modèle, limitant sa participation à une ornementation des notes de ce modèle; pas davantage dans les fantaisies des compositeurs étrangers, qu'il transcrit note pour note, fidèlement; mais plutôt dans ses propres fantaisies, œuvres originales. Disons franchement que le voisinage immédiat, en ce même volume, avec les pièces de Narvaez, n'est guère favorable au luthiste français : l'apparente simplicité du vihueliste espagnol, la manière tout à la fois discrète et ferme dont il conduit ses motifs, dissimulent une grande science de l'écriture musicale et de l'étagement des voix. Mis en regard de cette excellente musique, les « mouvements parallèles », trop fréquents sous la plume de Morlaye, ressemblent plus à des gaucheries d'écriture qu'à des trouvailles. Il faut reconnaître cependant au luthiste français un certain charme dans l'invention mélodique et une grande liberté dans le déroulement du discours musical.

Denise LAUNAY.

Oeuvres des Dubut. Édition et transcription par Monique Rollin et Jean-Michel Vaccaro. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1979. LII-209 p. (*Corpus des luthistes français*.)

L'œuvre de Pierre Dubut le Père et de Pierre Dubut le Fils couvre assez exactement la période du luth baroque français. Les premières pièces connues du père apparaissent dans la tablature imprimée par Pierre Ballard en 1638 et sont déjà écrites dans le nouvel accord ordinaire (La-Ré-Fa-La-Ré-Fa). Seule l'allemande n° 9 représente un accord différent, le vieux ton, et pourrait être sensiblement antérieure. Dubut le Père disparaît entre 1673 et 1680, mais son fils s'est installé en 1666 à Grenoble et devient à son tour maître de luth. Il rentre à Paris plusieurs années après la mort du père, entre 1681 et 1692, et meurt vers 1700, au moment où le luth cesse d'être joué en France. On comprend l'intérêt de cette édition qui résume en quelque sorte l'évolution du luth baroque français.

Les éditeurs ont pu réunir 138 pièces qui portent le nom de Dubut, dont 12 sont explicitement attribuées au père et 15 au fils. Ils ont préféré publier ensemble l'œuvre des deux musiciens tout en discutant leurs styles respectifs et les problèmes d'attribution dans une introduction très riche. Les efforts pour démêler les deux répertoires mériteront de retenir l'attention, car ils vont de pair

avec une première esquisse de l'évolution stylistique du luth pendant la période qui nous paraît très bien orientée.

L'œuvre de Dubut le Fils n'était pas encore connue en 1673 et se répandit peu après. On peut donc donner assez sûrement au père les pièces recueillies dans les manuscrits antérieurs aux années 1670 et les ajouter aux attributions explicites. Comme le remarquent les éditeurs, ces œuvres se distinguent stylistiquement de celles qui sont attribuées au fils. Les sonorités harmoniques y prédominent, tandis que le fils met en valeur la mélodie par un accompagnement aéré. « Une écriture instrumentale complexe fondée sur l'arpègement, le jeu des retards et des anticipations » s'oppose à une écriture verticale simple et à l'absence de jeu arpégé. Si le père cultive la dissymétrie des phrases et des sections, le fils cultive la symétrie jusqu'à utiliser la carrure, recherche l'unité mélodique et les rappels thématiques. On voit apparaître chez lui des pièces en rondeau.

Il serait difficile de mieux définir le style du luth baroque de part et d'autre de 1670, date à laquelle paraissent les pièces gravées des Gautier, caractéristiques de la première période, et celles du Vieux Gallot où le changement s'annonce. Sous réserve d'une meilleure connaissance globale des manuscrits et du style, les éditeurs attribuent d'une manière convaincante 8 pièces supplémentaires au père et 11 au fils. Cela laisse malheureusement flotter la majorité des pièces et ne permet aucune distinction entre le père et le fils dans l'abondante production qui n'est ni assez archaïque, ni assez moderne pour se ranger clairement dans l'œuvre de l'un ou de l'autre. En sollicitant davantage le critère stylistique, on risquerait de donner mécaniquement au père ce qui n'innove pas et au fils toutes les innovations. On pourrait cependant aller plus loin, en se fondant non plus sur le style, mais sur la présentation des manuscrits, malgré l'impression d'épouvantable confusion qu'ils donnent et le découragement légitime que leur aspect provoque. Nous proposons donc ici quelques hypothèses supplémentaires pour l'attribution des pièces. Certaines sembleront téméraires, mais elles se vérifient assez bien.

1) On peut ajouter sans grands risque à l'œuvre du père les quelques pièces contenues dans 5 autres manuscrits de la première période : Bâle 53, Berlin 40068, Ed. Dalhousie, Schwerin 641, Schleittheim.

2) Les attributions fausses ne sont pas aussi fréquentes dans les manuscrits qu'il semblerait au premier abord. Elles constituent sans doute moins de 10 % du total des attributions et s'expliquent souvent par l'éloignement dans le temps et l'espace. Utilisées avec discrétion, les attributions anciennes sont donc d'une très haute probabilité et plus précises qu'on ne le croirait. Or il se trouve qu'un seul rédacteur, Vaudry de Saizenay, désigne explicitement Dubut le Père et Dubut le Fils, tandis que quatre manuscrits précisent ou bien l'attribution au père (Oxforf G 617, Barbe et Rés. 1106), ou bien l'attribution au fils (Lyon). On peut donc émettre l'hypothèse que « Dubut » signifie respectivement le fils et le père dans ces quatre cas. Enfin, lorsqu'un rédacteur ne précise jamais l'attribution exacte, il existe une bonne probabilité qu'il ne possède d'œuvres que d'un seul Dubut.

3) Le fils faisait carrière à Grenoble pendant que le père était à Paris. Il y a donc une forte probabilité que leurs œuvres ne circulent pas ensemble et qu'une série se succédant dans un manuscrit sous le nom de Dubut appartienne toute entière à l'un ou à l'autre.

Si l'on applique systématiquement ces trois critères, il ne reste que 10 pièces sans attribution sur 138, ce qui, bien sûr, ne prouve pas leur validité. Mais on s'apperçoit que le résultat est non-contradictoire, ce qui lui donne une très haute

probabilité. En effet, les deux groupes qui se dégagent ne se recoupent jamais dans les concordances. A titre d'exemple, jamais une pièce que nous jugeons attribuée implicitement au fils dans un manuscrit ne se trouve attribuée au père, implicitement ou explicitement, dans un autre manuscrit. De plus, ces deux groupes ont des caractères stylistiques bien compatibles avec l'évolution que les éditeurs ont perçue.

Vaudry de Saizenay, qui essaie d'expliciter les attributions au maximum, apparaît comme le seul rédacteur à posséder un lot important de pièces des deux auteurs. Par contre, Barbe posséderait surtout des œuvres du fils, ce qui l'amènerait à préciser les quelques attributions au père. Trois grands manuscrits du XVII[e] siècle ne comporteraient que des œuvres du père : Stockmans, Leipzig II, 6, 24 et Rostock XVII, 54. Les seuls manuscrits où les pièces se mélangeraient sans distinctions seraient des collections périphériques dont le rédacteur n'est pas familier de l'œuvre des Dubut (Kremsmünster L 79, Oxford F 576 et Schwanberg), ou qui sont tardifs de surcroît (Vienne 17706, Gottweig et Prunières).

Les rares cas ambigus s'expliquent et sont révélateurs. Monin possède l'allemande n° 10 qui devrait revenir au fils. Mais précisément, elle ne la connaît pas sous le nom de Dubut et ne la range pas dans les œuvres qu'elle possède sous ce nom. Elle ne connaît donc pas le jeune luthiste dont elle collecte sans doute l'un des premiers chefs-d'œuvre. De même, Brossard possède la gigue n° 125, mais sous le nom du Vieux Gautier, car Dubut le Fils imite parfois ostensiblement les Gautier (cf. n° 50, 112 et 127). L'attribution au Vieux Gautier n'est donc pas une erreur grossière, elle rejoint l'opinion de deux autres manuscrits et d'ailleurs celle des éditeurs eux-mêmes. Mais les manuscrits qui donnent la pièce au jeune Dubut sont aussi ceux qui en possèdent le titre exact. Nous leur donnons donc la préférence. On peut remarquer dans le même esprit que Vaudry de Saizenay a corrigé au profit de Dubut le Père une attribution erronée au Vieux Gallot (n° 106). Ici encore, l'erreur était compréhensible, à cause de la modernité de la pièce. On y rencontre à la mes. 10 un accord de triton et de sixte qui, selon les éditeurs modernes, n'apparaît pas encore chez le père alors qu'il est fréquent chez le fils, mais aussi chez le Vieux Gallot. Ces exemples illustrent non pas l'infaillibilité, mais le bon sens qu'il faut attendre de la plupart des attributions anciennes.

Comme nous le signale aimablement Catherine Massip, quelques-uns des manuscrits cités dans la table de concordance se trouvent depuis une date récente à la Bibliothèque nationale où ils sont entrés avec la collection de G. Thibault de Chambure. Il s'agit de Lyon Ms de luth, recueil provenant de Léon Vallas (cote : Rés. Vmd. ms. 15), de Pa Prunières (cote : Rés. Vmc. ms. 61), manuscrit daté 1712 qui ne provient pas de la collection d'Henri Prunières mais de A. Polinski (il y a confusion entre ce recueil qui contient quelques pièces de S. Weiss et le manuscrit titré « Weiss. Fantaisies et préludes » qui, actuellement, n'est plus localisé) et de l'album de Johann David Keller von Schlaitheim (cote : Rés. Vmd. ms. 48). D'autre part, un petit livre en blanc de Robert Ballard, de même provenance et dont toutes les pièces sont anonymes, offre quelques concordances supplémentaires (Rés. Vmf. ms. 51, f° 8v-9r : courante n° 38; f° 11v-12r : sarabande n° 80 avec un double qui ne figure pas dans l'édition; f° 21v-22r : allemande n° 17; f° 28v-29r : courante n° 35; f° 41v-42r : courante n° 29 transposée un ton au-dessus). Étant donné la date de ce manuscrit, 1653, ces œuvres peuvent être attribuées à Dubut le père.

Quelques mots pour finir sur les principes d'édition. La copie diplomatique

des tablatures et leurs transcriptions, extrêmement élégantes et suggestives, suivent la doctrine exposée naguère par André Souris, développée et précisée depuis par Monique Rollin et par Jean-Michel Vaccaro qui l'a du reste brillamment adaptée à la musique polyphonique de la Renaissance. Le classement des pièces respecte les habitudes du *Corpus*, ce qui a l'avantage de la cohérence, tout en répétant un choix initial contestable. Pourquoi avoir choisi pour la musique baroque un cadre de classement par types de danses qui disparaît précisément au début du XVII[e] siècle au profit du classement par tonalité ? On détruit ainsi une disposition des pièces par ordres (au sens de Couperin), que les luthistes recherchaient et qui, dans de nombreux cas, venait du compositeur en personne. Il vaudrait mieux respecter autant que possible le classement des meilleures sources, ou du moins le cadre fourni par les tonalités. Cela éviterait au lecteur un véritable travail de puzzle pour retrouver des ensembles cohérents comme la « suite » en ré mineur éditée par Ballard en 1638 et celle en ré majeur, écrite pour un luth à douze chœurs, que présente Rostock XVII 54.

Le problème sera encore plus évident avec l'œuvre de Mouton et celle du Vieux Gallot, dont on attend la publication. L'un et l'autre ont classé les pièces par ordre de tonalité dans leurs imprimés. L'appendice manuscrit de Mouton et un manuscrit de la même main conservé à Prague maintiennent ce classement. Le plus gros de l'œuvre du Vieux Gallot est splendidement présenté dans un manuscrit de Leipzig qui prolonge l'imprimé. Détruire ces monuments au profit d'un classement artificiel par types de danses équivaudrait à dépecer l'œuvre de clavecin de François Couperin le Grand. Nous suggérons donc de publier telles quelles ces sources essentielles, puis de présenter les pièces qu'elles ne contiennent pas dans l'ordre des manuscrits ou par tonalité.

Jean WIRTH.

Joseph HAYDN. *Konzerte für Violoncello und Orchester*, herausgegeben von Sonja Gerlach. München, G. Henle, 1981. X-130 p. (*Joseph Haydn Werke*, III, 2.) [DM 99]

Les éditions dites « Urtext » pour les œuvres de violoncelle, mises à part les sonates de Beethoven et de Brahms, n'abondent pas. Aussi, des publications telles que celles des deux concertos de Haydn par Sonja Gerlach, pour le compte du Joseph Haydn-Institut, sont-elles toujours les bienvenues.

Ces deux œuvres (Hob. VIIb : 1 et Hob. VIIb : 2) ont subi chacune des vicissitudes diverses. La première, un concerto en Ut majeur, avait complètement disparu depuis de nombreuses années. En 1961, Oldrich Pulkert en découvrait une copie de l'époque dans les matériels d'orchestre provenant du Château Radenin et déposés au Département de la Musique du Musée National de Prague (le noyau de cette collection est constitué par les archives des Comtes Kolowrat-Krakowski et La Tours). Georg Feder a confirmé l'authenticité de cette découverte. En effet, le thème de cette œuvre figure dans le « Entwurfs-Katalog »; elle fut composée, selon Larsen [1], en 1765. Ce concerto eut très

1. Jens Peter Larsen, *Die Haydn Überlieferung* (København, 1939), p. 285.

vraisemblablement comme premier interprète Joseph Weigl (1740-1820), membre de l'orchestre du Prince Esterházy de 1761 à 1769, et qui a peut-être écrit les petites cadences des premier et deuxième mouvements. Il est intéressant de noter qu'il existe au Fond Radenin à Prague un autre concerto en Ut dont la partie de violoncelle solo est écrite de la même main que celui de Haydn et sur lequel figure le nom de Weigl. Oldrich Pulkert a préparé l'édition de ce concerto pour Artia, Statni Hudebni Vydavatelstvi à Prague en 1963. Il s'agit d'un travail correct et soigné.

Le concerto en Ré majeur, op. 101 (Hob VIIb : 2) fut malheureusement connu pendant de nombreuses années uniquement par l'édition de F. A. Gevaert, publiée par Breitkopf & Härtel à Leipzig en 1890. Bien que son travail ne soit pas aussi irrespectueux du texte que celui que Friedrich Grützmacher fit avec le malheureux concerto en Si bémol de Boccherini, il prend néanmoins beaucoup de libertés. Il pratique plusieurs coupures importantes et va jusqu'à supprimer totalement la réexposition du premier mouvement et ajouter 16 mesures au troisième. La partie soliste est souvent modifiée; quant à l'orchestration, elle est déformée par l'adjonction des flûtes, clarinettes et bassons. A l'origine, selon l'usage habituel, il n'y avait que les cordes, deux cors et deux hautbois. L'édition de Gevaert fit longtemps autorité, bien qu'il en existât une datant très vraisemblablement de 1804, c'est-à-dire encore du vivant de Haydn, publiée par J. A. André à Offenbach, « d'après le manuscrit original de l'auteur » et à Charenton chez Vernay; il en existe un exemplaire à la Bibliothèque nationale de Paris [2]. Cette bonne édition a été reprise par Wilhelm Altmann qui a préparé la partition de poche chez Eulenburg (1935) et par Maurice Gendron (Mayence : Schott, 1955).

Comme le manuscrit olographe manquait, Gustav Schilling [3] a émis l'opinion que ce concerto était trop virtuose pour ne pas être l'œuvre d'un violoncelliste : en l'occurrence, Anton Kraft (1752-1820), qui en fut probablement le premier interprète, car il était à Esterháza à l'époque. (L'édition du J. Haydn-Institut, sous la plume de Sonja Gerlach, ne fait qu'effleurer cet épisode). Cette opinion, développée par Hans Volkmann [4] à l'occasion du bi-centenaire de la naissance de Haydn, fit sensation à l'époque.

Cependant Pohl, qui n'hésite pas à attribuer ce concerto à Haydn [5], possédait dans ses papiers une note selon laquelle le manuscrit était alors en possession d'un certain Dr. Julius Reitz, chef d'orchestre à la Cour de Dresde, et avait été examiné par Koechel. Larsen n'hésite pas sur l'authenticité de cette œuvre, et Karl Geiringer [6] se rallie à cet avis. Cependant le Dr. Wilhelm Altmann dans la préface de son édition doutait encore. Il fallut la découverte en 1954 du manuscrit olographe portant l'inscription suivante : « di me Giuseppe Haydn mp/783 » pour mettre fin une fois pour toutes à cette longue controverse. Leopold Nowak publie l'œuvre en 1962 chez Georg Prachner pour le compte de la Österreichische Nationalbibliothek. Cette publication très consciencieuse

---

2. Vm [24] 121
3. Gustav Schilling, *Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, IV (Stuttgart, 1837), p. 207 sq.
4. Hans Volkmann, « Ist Haydns Cellokonzert echt ? », *Die Musik*, XXIV/6 (1932), 427-30.
5. Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, II (Leipzig, 1882) p. 104, 199, 301.
6. Karl Geiringer, *Haydn : A creative Life in Music* (New York, 1946), p. 257-258.

diffère peu de la nouvelle édition qui nous intéresse ici. Il n'y avait, par conséquent, peut-être pas urgence à publier cette dernière. Ne disons pas que la mariée est trop belle, mais il y a tant à faire encore pour le répertoire inédit du violoncelle (pensons par exemple aux concertos de Boccherini)...

L'édition de Madame Sonja Gerlach, très scrupuleusement élaborée, est conçue comme un travail de référence, et non comme une partition pratique. Elle fait preuve d'un purisme souvent excessif. Par exemple, le concerto en Ré est noté selon l'original, à savoir, suivant l'usage de l'époque, en clé de sol ténor (une octave plus haut). On en arrive à ce paradoxe de trouver le signe 8va devant les passages écrits à l'octave réelle. Pourquoi, dès lors, n'avoir pas poussé cette méthode à fond et utilisé la clé d'ut troisième employée par Haydn (ms. 50-55, 3e mouvement) ? Il est intéressant de remarquer que le concerto en Ut, antérieur de près de vingt ans à l'autre, est écrit en employant les clés à la manière actuelle (à l'exception de quelques cas d'utilisation de la clé d'ut première ligne dans le manuscrit, remplacée par une clé de sol à l'octave réelle dans l'édition du J. Haydn-Institut). Serait-ce une preuve que la copie est plus récente ?

Il n'était pas nécessaire de conserver la portée de la partie de soliste parmi les parties de tutti, où elle ne ressort pas. Les cors qui se trouvaient en haut de la page ont bien été replacés à la manière actuelle. Certaines liaisons, bien qu'ajoutées entre parenthèses, ne semblent pas toujours avoir une justification.

Par contre un détail de grande importance et trop souvent négligé : les staccatos, conformément à l'original, sont représentés par des griffes et non des points, comme c'est le cas dans l'édition du concerto en Ut de Oldrich Pulkert. Carl Philipp Emanuel Bach [7] insistait déjà sur la différence entre les deux signes, ainsi que Beethoven plus tard dans ses recommandations pour son copiste [8]. La *Méthode* du Conservatoire rédigée par Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot, publiée en 1804, explique la différence d'exécution des deux signes [9]. Il y a dans les intéressantes notes publiées en fin de volume une ébauche de cadence pour la mesure 171 du troisième mouvement du concerto en Ré. Elle présente une grande similitude avec la cadence originale du concerto opus 4 d'Anton Kraft.

Le J. Haydn-Institut n'a pas jugé opportun de publier le concerto Hob. VIIb : 4 qui est peut-être de Constanzi, le manuscrit n'étant pas disponible. Ce concerto a été publié en 1894 selon une version de Friedrich Grützmacher, en 1948 chez Schott, et en 1950 par A. Wensinger (Reinhardt, Zürich). Mention est faite des autres concertos Hob. VIIa : 3, Hob. VIIb : g , aujourd'hui perdus, ainsi que le Hob. VIIb : 5 qui est en fait une œuvre de David Popper sur une esquisse de Haydn.

En outre, on donne les incipit d'un concerto pour violon (Hob. VIIc : 1), de deux concertos pour baryton (Hob. XIII : 2 et Hob. XIII : 1) et d'un concerto pour deux barytons (XIII : 3).

Les notes en fin de volume sont détaillées et contiennent de précieux renseignements sur les diverses éditions de ces œuvres. Le format et la présentation générale sont conformes à ceux des autres publications du

---

7. C.P.E. Bach, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu Spielen* (Berlin, 1753), exemple 166.
8. Igor Markevitch, *Édition encyclopédique des Neuf Symphonies de Beethoven* (Tours, 1982), I, p. 44.
9. *Méthode de Violoncelle* (Paris, [1804]), p. 128.

J. Haydn-Institut. La gravure et le papier sont d'une excellente qualité et le tout est d'un grande clarté.

Il faut espérer, à présent que l'on possède une édition aussi sérieuse, que les violoncellistes vont faire un pas de plus vers une certaine authenticité et exécuter ces œuvres sur les instruments dans leur état d'époque et avec des archets pré-Tourte.

Quant à l'édition Gevaert qui est encore trop souvent utilisée en concert et dans les conservatoires, il ne reste plus qu'à suivre le conseil que Gregor Piatigorsky donnait à ses élèves à son sujet : « Faites-en cadeau à votre pire ennemi ».

Dimitry MARKEVITCH.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits doivent être dactylographiés (recto seulement) avec double interligne (environ 25 lignes par page, et 60 signes par ligne). Les notes, numérotées de façon continue, ainsi que les légendes des illustrations et des exemples musicaux, doivent être dactylographiées sur feuilles séparées, avec double interligne.

Les exemples musicaux, dessins, cartes et schémas seront établis sur bristol blanc ou calque, à l'encre de Chine. Remettre les originaux et non des photocopies. Les photographies seront le plus nettes possible, sur papier brillant, et normalement contrastées. L'emplacement des exemples musicaux et des illustrations sera indiqué très clairement dans la marge du texte.

La présentation des références bibliographiques doit se conformer aux modèles proposés ci-dessous :

Barry S. Brook, *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography*, RILM Retrospectives, 1 (New York : Pendragon Press, 1972), pp. 176-180.

Samuel Baud-Bovy, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie*, LVIII/2 (1972), 153-161.

Chaque manuscrit doit être envoyé en double exemplaire, accompagné d'un résumé en anglais d'une demi-page environ, et d'une brève notice biographique sur l'auteur.

Les auteurs sont instamment priés de corriger uniquement les fautes d'impression sur les épreuves, et de n'apporter aucune modification à leur propre texte.

Chaque auteur reçoit gratuitement, au moment de la publication, 25 tirés-à-part de son article.

Tout matériel destiné à la publication dans la *Revue de Musicologie* doit être adressé au rédacteur en chef : Jean Gribenski, 23, avenue de Breteuil, 75007 Paris.

PUBLICATIONS REÇUES

I. LIVRES

ADAMO (Maria Rosaria) et LIPPMANN (Friedrich). *Vincenzo Bellini*. Torino : Edizione Radiotelevisione Italiana, 1981. 578 p. [L. 25000].

BAILBÉ (Joseph-Marc). *Berlioz et l'art lyrique. Essai d'interprétation à l'usage de notre temps*. Bern : P. Lang, 1981. 239-[6] p.-[10] f. (*Publications Universitaires Européennes*, série musicologie/2.)

BAYER (Francis). *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris : Klincksieck, 1981. 216 p. (Collection d'esthétique, 35.) [FF 83].

BLUMRODER (Christoph von). *Der Begriff « neue Musik » im 20. Jahrhundert*. München Salzburg : E. Katzbichler, 1981. 165 p. (*Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, 12.) [DM 52].

BOCKHOLDT (Rudolf). *Berlioz-Studien*. Tutzing : H. Schneider, 1979. IX-225 p. (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 29.) [DM 85].

BRISTIGER (Michał) et STANKIEWICZ (Jerzy), éd. *Atti del VII° Incontro con la musica polacca e italiana : « La Musica del romanticismo ». Varsavia 11-12 septembre 1975*. Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980. 352 p.

BRISTIGER (Michał) et ZWOLSKA (Barbara), éd. *Polsko-wloskie materialy mzyczne. Argomenti musicali polacco-italiani*. Varsovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979. 314 p.

Carteggio Verdi-Boïto. A cura di Mario Medici e Marcello Conati con la collaborazione di Meriza Casati. Parma : Istituto di Studi Verdiani, 1978. XXXIV-549 p. (en 2 volumes).

Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550. Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies. Volume I : A-J. [Rome] : American Institute of Musicology; Stuttgart : Hänssler-Verlag, 1979. XXX-441 p. (*Renaissance Manuscript Studies*, 1).

Centenario Belae Bartók sacrum. Budapest : Akadémiai Kiado, 1981. 499 p. (*Studia musicologica*, 23).

CULOT (Paul). *Le Jugement de Midas. Opéra-comique d'André-Ernest-Modeste Grétry*. L'exemplaire relié aux armes de Marie-Antoinette, reine de France, conservé à la Bibliothèque royale Albert I[er]. Bruxelles : Bibliothèque Albert I[er], 1978. 89 p.

DAW (Stephen). *The Music of Johann Sebastian Bach. The Choral Works*. Rutherford, Madison, Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press, 1981. 240 p. [£ 13.50].

DENK (Rudolf). *Musica getutscht. Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*. München-Zürich : Artemis, 1981. VIII-256 p. (*Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters*, 69) [DM 55].

DONINGTON (Robert). *The Rise of Opera*. London : Faber & Faber, 1981. 399 p. [£ 15].

DOURNON (Geneviève). *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels.* Paris : Presses de l'Unesco, 1981. 108 p., 54 ill. (*Cahiers techniques : musées et monuments*, 5).

Études grégoriennes, XIX (1980). 263 p.

L'Exotisme musical français [Actes du colloque du 14 mars 1981 à la Sorbonne]. Paris - Genève : Slatkine, 1981. 150 p. (*Revue internationale de musique française*, 6) [FF 30].

EGGEBRECHT (Hans Heinrich), éd. *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, 8. Auslieferung. Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, 1981. [DM 60]. [F.A. Gallo : *Ballata (Trecento)*; J. Hunkemöller : *Blues*; Ch. v. Blumröder : *Neue Musik*; W. Frobenius : *Polyphon, Polyodisch*; W. Seidel : *Rhythmus/Numerus.* — Index récapitulatifs des monographies publiées et des textes dépouillés.]

La Facture de clavecin du XVe au XVIIIe siècle. Actes du colloque international de Louvain, 1976, publiés par Philippe Mercier. Louvain-la-Neuve : Collège Erasme; Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1980. 232 p.

GALLICUS (Johannes). *Ritus Canendi Pars prima [secunda].* Edited by Albert Seay. Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1981. 2 vol. : VIII-78 p.; III-89 p. [$ 7.50 le volume].

Georges Enesco, Musicien complexe. Enesciana II-III. Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie, Centre d'Études « Georges Enesco ». Bucaresti : Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981. 247 p.

HEARTZ (Daniel) et WADA (Bonnie), éd. *Report of the twelfth Congress. Berkeley 1977.* Kassel : Bärenreiter, The American Musicological Society. 1981, XX-912 p. [DM 135].

HOCQUARD (Jean-Victor). *L'Enlèvement au sérail.* Paris : Aubier, 1980. 192 p. (*Les grands opéras*) [Précédé de Zaïde].

HOPKINSON (Cecil). *A bibliography of the works of Giuseppe Verdi 1813-1901. Vol. II : Operatic works.* New York : Broude Brothers, 1978. XXXII-191 p.

HUBBARD (Frank). *Le Clavecin. Trois siècles de facture.* Traduit par Hubert Bédart et Félia Bastet. Nogent-Le-Roi : Jacques Laget, Librairie des Arts et Métiers, 1981. VII-306 p., 41 pl. hors-texte. (*Techniques et productions artisanales anciennes*, 2.)

L'interprétation de la musique classique de Haydn à Schubert. Colloque international, Evry, 13-15 octobre 1977. Genève : Minkoff, 1980. 115 p.

JANSEN (Will). *The Bassoon, Its History, Construction, Makers, Players and Music.* Buren : F. Knuf, 1978. 2 vol. : 190 p.; 130 pl. [Fl 55 chaque volume].

JOHN (Hans). *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Dresdens im 18. Jahrhundert.* Tutzing : H. Schneider, 1980. XII-263 p. [DM 90].

JOUAD (Hassan) et LORTAT JACOB (Bernard). *La Saison des fêtes dans une vallée du Haut-Atlas.* Paris : Éditions du Seuil, 1978. 109 p. (*Les Jours de l'homme.*)

JUNG (Hermann). *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos.* Bern, München : Francke Verlag, 1980. 296 p. (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, 9.) [FS 70].

KELKEL (Manfred). *A la découverte de la musique polynésienne traditionnelle.* Paris : Publications orientalistes de France, 1981. 153 p., 5 pl.

LA GRANDVILLE (Frédéric de). *Recueil complémentaire des exemples d'orchestration cités dans le texte du Grand Traité d'instrumentation d'Hector Berlioz.* Reims, 1978. 255 p. (ronéoté) [diffusion Librairie Nerrantsoula, Paris].

LAADE (Wolfgang). *Das Korsische Volkslied. Ethnographie und Geschichte, Gattungen und Stil.* Wiesbaden : F. Steiner, 1981. 3 vol. : 207 p.; XIV-207 p., XI-80 p. (musique). [DM 148].

LANGE (Francisco Curt). *Historia da Musica nas Irmandades de Vila-Rica*. Vol. 5. Freguesia de nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte : Conselho estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981. 256 p.

Melodietypen des deutschen Volksgesangs. Herausgegeben im Auftrag des deutschen Volksliedarchiv von Hartmut Braun und Wiegand Stief. Band 2 : Vierzeiler. Redaktion : Wiegand Stief. Tutzing : H. Schneider, 1978. 327 p.

Melodietypen des deutschen Volksgesanges. Herausgegeben im Auftrag des deutschen Volksliedarchiv von Hartmut Braun und Wiegand Stief. Band 3 : Fünf-, sechs- und achtzeilige Melodien. Tutzing : H. Schneider, 1980. 219 p. [DM 90].

MEUDE-MONPAS (J. J. O. de). *Dictionnaire de Musique*. Genève : Minkoff, 1981. XVI-232 p. [Réimpression de l'éd. de Paris, Knapen & Fils, 1787.]

MIDDLETON (Richard) et HORN (David), éd. *Popular Music I. Folk or popular? Distinctions, Influences, Continuities*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. 222 p.

MONTEVERDI (Claudio). *The letters of Claudio Monteverdi*. Translated and Introduced by Denis Stevens. London : Faber & Faber, 1980. 443 p. [£ 25].

Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle. Herausgegeben von Martin Bente. München : G. Henle, 1980. 487 p. [DM 80].

Musique naturelle et musique artificielle. In Memoriam Gustav Reese. Ed. Mary Beth Winn. Montreal : Ceres, 1980. 236 p. (*Le Moyen français*, 5.)

Musiques anciennes. Instruments et partitions (XVIe-XVIIIe siècles). [Exposition, Paris, Bibliothèque nationale (6 novembre-6 décembre 1980). Catalogue rédigé par Florence Abondance, Josianne Bran-Ricci, François Lesure et Catherine Massip.] Paris, Bibliothèque nationale, 1980. 109 p. [Présentation analytique des pièces exposées : imprimés et manuscrits musicaux; iconographie; instruments de musique. Aux p. 73-107 : liste des instruments et partitions provenant de la Collection G. Thibault de Chambure acceptés par l'Etat en paiement des droits de succession et entré au Musée instrumental du Conservatoire et au Département de la musique de la Bibliothèque nationale.-Illustrations].

NEWCOMB (Anthony). *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*. Princeton : Princeton University Press, 1980. 2 vol. : 303; 220 p. (musique) [$ 75].

OPHEE (Matanya). *Luigi Boccherini's guitar quintets*. New evidence to which is added, for the first time, a reliable biography of François de Fossa (...). Boston : Orphée, 1981. 87 p.

PECMAN (Rudolf). *Beethovens Opernpläne*. Brno : Univerzita J. E. Purkyně, 1981. 150 p.

PELINSKY (Ramón). *La Musique des Inuit du Caribou. Cinq perspectives méthodologiques*. Montréal : Presses de L'Université de Montréal, 1981. 231 p. (*Sémiologie et analyses musicales*). [$C 15].

PLANQUE. *Agenda musical pour l'année 1836... Agenda musical... 3e année, 1837*. Réédition en facsimilé. Genève : Minkoff, 1981. 286-288 p. (*Archives de l'édition musicale française*, XI).

Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert. In Verbindung mit Wolfgang Osthoff, Herbert Schneider und Hellmut Christian Wolff herausgegeben von Heinz Becker. Redaktion : Reinhold Quandt. Kassel : Bärenreiter, 1981. 200 p. (*Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Nr. 27) [DM 30].

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma, XVIII (1981). Bucarest : Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981. 157 p.

RÖTHIG (Claudia Catharina). *Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographer Entwürfe*. Kassel : Bärenreiter, 1978. 387 p. (*Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, 9.)

ROSSETTI (Biagio). *Libellus de Rudimentis Musices (Verona, 1529)*. Edited by Albert Seay. Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1981. 94 p.

SACHS (Klaus-Jürgen). *Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter*. Teil II : Studien zur Tradition und Kommentar der Texte. Murrhardt : Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1980. 406 p. [98 DM].

SCHNEIDER (Herbert). *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*. Tutzing : H. Schneider, 1981. 570 p. (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*, 14). [DM 340].

SCHNEIDER (Herbert). *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime*. ibid., 1982. 396 p. (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*, 16). [DM 140].

Les sources en musicologie. Actes des Journées d'études de la Société française de Musicologie à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes d'Orléans-La Source (9-11 septembre 1979). Paris : C.N.R.S., 1981. 179 p. [FF 80].

STRICKER (Rémy). *Mozart et ses opéras. Fiction et vérité*. Paris : Gallimard, 1980. 355 p.

Studies in medevial and early modern music. Edited by Iain Fenlon. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. 381 p. (*Early Music History*, 1.) [$ 19].

Studii Si Cercetari de Istoria Artei. Seria Teatru, Muzica, Cinematographie, XXVIII (1981). Bucuresti : Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981. 193 p.

WEBER (Carl Maria von). *Writings on Music*. Translated by Martin Cooper. Edited and introduced by John Warrack. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. 402 p. [£ 35].

WERNER-JENSEN (Karin). *Studien zur « Don Giovanni » Rezeption im 19. Jahrhundert (1800-1850)*. Tutzing : H. Schneider, 1980. 243 p. (*Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*, 8.) [DM 90].

WERNLI (Andreas). *Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568-1634)*. Bern : P. Haupt, 1981, 325 p. (*Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, II/31). [FS 44/DM 48.50] [Catalogue des œuvres littéraires et musicales de Banchieri. Index des citations musicales dans l'œuvre littéraire. Musique].

WITSEN (Leo van). *Costuming for Opera. Who Wears What and Why*. Bloomington : Indiana University Press, 1981. 232 p. [$ 34.38; £ 16.50]

XENAKIS (Iannis). *Arts/Sciences. Alliages*. Paris : Casterman, 1979. 151 p. [Textes de Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, Michel Ragon, Olivier Revault d'Allones, Michel Serres, Bernard Teyssèdre].

ZAK (Sabine). *Musik als « Ehr und Zier »*. Neuss : Verlag Dr. Päffgen, 1979. IX-347 p.

II. MUSIQUE

BACH (Johann Sebastian). *Das Wohltemperierte Clavier II*. Facsimile of the autograph manuscript in the British Library Add. Ms. 35021, with an Introduction by Don Franklin and Stephen Daw. London : The British Library, 1980. VII p.-22 f. (*British Library Music Facsimiles*, I.)

BATAILLE (Gabriel). *Airs de différents autheurs, mis en tablature de luth*. Livres I-VI. Genève : Minkoff, 1980 [Facsimilé des éd. de Paris, Ballard, 1608, 1609, 1611, 1613, 1615; 6 vol. 75 + 71 + 73 + 72 + 69 + 61 p.].

BRESCIANELLO (Giuseppe, Antonio). *Diciotto Partite per chitarra dagli originali per colascione.* Trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiesa. Milan : Suvini Zerboni, 1981. LXIX-112 p. [avec un facsimilé du manuscrit original].

DELALANDE (Michel-Richard). *De Profundis, grand motet for Soloists, Chorus, Woodwinds, Strings, and Continuo.* Edited by James R. Anthony. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1980. 172 p. (*Early Musical Masterworks,* IV) [$ 21].

HAENDEL (Georg Friedrich). *The Anthem on the Peace.* Edited by Donald Burrows. Sevenoaks : Novello, 1981. VIII-37 p.

HAENDEL (G. F.). *Dixit Dominus.* Edited by Watkins Shaw. ibid., 1978. VII-95 p.

HAENDEL (G. F.). *Let God Arise.* Edited by Janet Beat. ibid., 1978. VI-61 p.

HAENDEL (G. F.). *The Ways of Zion do Mourn.* Edited by Watkins Shaw. ibid., 1979. XI-101 p.

FAURÉ (Gabriel). *Ballade pour piano et orchestre opus* 19. Éd. Philippe Lacoste. Leipzig : Peters, 1981. 48 p. [2 pianos à 4 mains].

HELLER (Stephen). *7 Deutsche Lieder.* Éd. J. J. Eideldinger. Berg a. L.-Zürich : Amadeus Verlag-Bernhard Paüler, 1975. 25 p.

HEROLD (Ferdinand). *Two Symphonies.* ONSLOW (George). *Two Symphonies.* Edited by Boris Schwarz with the assistance of K. Robert Schwarz. New York-London : Garland, 1981. XLVIII-292 p. (*The Symphony 1720-1840,* D IX.)

MAYONE (Ascanio). *Diversi capricci per sonare. Libro I. Napoli 1603.* Edizione a cura di Christopher Stembridge. Padova : G. Zanibon, 1981, 60 p. (*Capolavoci musicali dei secoli XVII° e XVIII°.*)

POPE (Isabel) et KANAZAWA (Masakata), éd. *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Fifteenth Century.* Oxford : Clarendon Press, 1978. 676 p. en 2 vol. [£ 25].

POSSIEDI (Paolo), éd. *Danze italiane per liuto, in intavolatura italiana con trascrizione per chitarra.* Padova, G. Zanibon, 1981. 45 p.

SAMMARTINI (Giovanni Battista). *Sonate a tre stromenti. Six Notturnos for String Trio, op. 7.* A New Edition with Historical and Analytical Essays by Bathia Churgin. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1981. 80 p. (*Early Musical Masterworks*). [$ 20].

VALLS (Francisco). *Missa Scala Aretina, para 11 voces en 3 coros, instrumentos y continuo.* Publicada del MS M. 1489 de la Biblioteca Central de Barcelona por José Lopez-Calo. Sevenoaks : Novello, 1978. 170 p.

ZANIOL (Angelo), éd. *22 Tricinia da « Harmonice musices odhecaton A (Venezia, O. Petrucci, 1501).* Trascrizione in notazioje moderna. Padova : G. Zanibon, 1980. III-40 p.

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO

Samuel BAUD-BOVY (né en 1906) a enseigné le grec moderne à l'Université de Genève. Chef d'orchestre et de chœur, il est dirécteur honoraire du Conservatoire de musique de sa ville. Il a publié deux volumes de *Chansons populaires grecques du Dodécanèse* (1935-38), auxquelles il a consacré sa thèse de doctorat (1936), une étude sur la *Chanson cleftique* (1958), un recueil de *Chansons populaires de Crète occidentale* (1972); un *Essai sur la chanson populaire grecque* est à l'impression. Docteur h.c. de l'Université de Thessalonique et membre correspondant de l'Académie d'Athènes.

Adrienne Fried BLOCK enseigne au Marymount Manhattan College et à la Dalcroze School of Music (tous deux à New York). Sa thèse de doctorat vient d'être publiée sous le titre *The Early French Parody Noel* (Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1983). Ses recherches portent aussi sur les femmes musiciennes en Amérique et elle a publié, en collaboration avec Carol Neuls-Bates, *Women in American Music : A Bibliography of Music and Literature* (Westport., Conn. : Greenwood Press, 1979). Elle prépare actuellement plusieurs articles sur des femmes américaines pour *The New Grove Dictionary of Music in the United States.*

Sherwood DUDLEY, professeur de musique à l'Université de Californie, Santa Cruz, s'est spécialisé dans l'histoire de l'opéra et de l'orchestration (Ph. D. : *Orchestration in the Musique d'Harmonie of the French Revolution* [Université de Californie, Berkeley, 1968]). Parmi ses publications : édition de deux concertos pour clarinette de Xavier Lefèvre (tous deux dans la collection *Le Pupitre*), plusieurs articles dans le *New Grove*. Chef d'orchestre d'opéra en même temps que musicologue, il travaille actuellement à une édition des *Visitandines* de Devienne, qu'il va également monter et diriger en Californie.

Sylvette MILLIOT, chargée de recherches au CNRS (Paris), a publié *Documents inédits sur les luthiers parisiens au XVIII*[e] *siècle* (Paris : Société française de musicologie, 1970) et *Le Violoncelle en France au XVIII*[e] *siècle,* sa thèse de doctorat d'Etat (Lille : Atelier des thèses de l'Université de Lille III, 1981; diffusion : Paris, H. Champion). A ces deux principaux centres d'intérêt (instruments à cordes et à archet; XVIII[e] siècle français) s'ajoute à présent le domaine de l'iconographie, qu'elle étudie dans le cadre du Centre d'iconographie musicale du CNRS.

NOUVELLES, ANNONCES

CONGRÈS INTERNATIONAL BACH — HAENDEL — SCHÜTZ (STUTTGART, 1985)

Die Gesellschaft für Musikforschung wird 1985, dem « Europäischen Musikjahr », in dem sich die Geburtstage von Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach zum 300. Male, der von Heinrich Schütz zum 400. Male, jähren, in Verbindung mit der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart und dem Deutschen Musikrat einen internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Stuttgart (14.-20. September 1985) abhalten. Das Generalthema lautet : Bach — Händel — Schütz. Alte Musik als ästhetische Gegenwart.

***

A NEW SERIES : GREEK AND LATIN MUSIC THEORY

A new series, Greek and Latin Music Theory, has been established by the University of Nebraska Press with Thomas J. Mathiesen (Brigham Young University) as general editor and Jon Solomon (University of Minnesota) as associate editor. The series will publish new critical texts and translations on facing pages for monuments of music theory written originally in Greek and Latin. Each volume will also include a major introductory essay on the treatise and its author, and an *index rerum et verborum*. The aim of the series will be to establish truly critical texts for the many works of ancient and medieval music theory that do not presently exist in critical editions and to provide translation, introduction, and commentary to assist the scholar and the student in their study of the treatise. The volumes will follow a detailed style guide and will be produced from the volume editor's camera-ready copy. One or two volumes are projected to appear in 1983. Inquiries should be addressed to Thomas J. Mathiesen, Department of Music, C-550 HFAC, Brigham Young University, Provo, Utah 84602 (801 - 378-3688). Authors with completed manuscripts ready for review should send them to Mr. Willis Regier, Humanities Editor, The University of Nebraska Press, 901 North 17th Street, Lincoln, Nebraska 68588-0520.

***

THE NEW RAMEAU EDITION

A meeting held at the Bibliothèque nationale in Paris on 28 August 1982 marked the culmination of several years of planning, correspondence and meetings among a group of musicologists from several countries hoping to launch a new edition of the complete musical works of Jean-Philippe Rameau (1683-1764). At this meeting agreement was reached by those involved officially to begin this vast venture. The edition will be headed by two senior editors, Neal Zaslaw of Cornell University, general editor, and François Lesure of the Bibliothèque nationale, managing editor; and Ronald Broude of Broude Brothers Limited, publisher. The edition will bear the joint imprint of the Broude Trust for the Publication of Musicological Editions, New York, and the Association pour la publication des œuvres de Rameau, Paris. In addition to the two senior editors, the Editorial Board consists of the following scholars: Mary Cyr (Canada), Jean Duron (France), Robert Fajon (France), Edmond Lemaître (France), Catherine Massip (France), Graham Sadler (Great Britain), Lionel Sawkins (Great Britain), and R. Peter Wolf (United States).

The first volume, the motets edited by J. Duron, will, it is hoped, appear at the end of 1983, Rameau's 300th birthday. There will follow among other early volumes *Les Paladins* (R. P. Wolf), the cantatas (M. Cyr), *Acante et Céphise* (R. Fajon), *La Princesse de Navarre* (L. Sawkins), *Zoroastre* (G. Sadler), *Platée* (E. Lemaître), and *Pygmalion* (Thomas Green). Editorial Guidelines for the Rameau Edition are available from Broude Brothers (170 Varick Street, New York, NY 10013) and comment on them from interested parties will be welcomed. Such comment may be sent to Neal Zaslaw (Department of Music, Cornell University, Ithaca, NY 14853), or to any other member of the Editorial Board.

In conjunction with the edition, work is proceeding on a catalogue raisonné of the sources of Rameau's music. Anyone knowing of copies of prints of Rameau's music in private collections or small libraries whose contents have not been reported to national bibliographies, or of manuscripts of his music other than those in the three main Parisian collections (Bibliothèque nationale, Bibliothèque de l'Opéra, Bibliothèque du Conservatoire) is urged to communicate that information to one of the coordinators of the catalogue, Catherine Massip (Département de la musique, Bibliothèque nationale, 2, rue Louvois, F-75002 Paris) and Peter Wolf (Music Department, Douglass Campus, Rutgers University, New Brunswick, NJ 08903), or to the general editor.

An account by Neal Zaslaw of various attempts to publish Rameau's works, including the present one, has appeared in the January 1983 issue of *The Musical Times*.

PUBLICATIONS
de la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

1. Monuments de la Musique ancienne

		P. H.T.
I.	*Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531,* éd. Yvonne Rokseth (1925, rééd. 1965). XX-58 p., facsim.	97 F
II.	* *Œuvres inédites de Beethoven,* éd. Georges de Saint-Foix (1926). VIII-64 p., facsim.	
III-IV.	*Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle,* éd. Adrienne Mairy et G. Thibault (1934, rééd. 1976). LXXXII-182 p.	229 F
V.	*Treize motets et un prélude pour orgue parus en 1531 chez Pierre Attaingnant,* éd. Yvonne Rokseth (1930, rééd. 1968). XXV-61 p., facsim.	84 F
VI.	* *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* éd. en facsimile par André Tessier, étude artistique du manuscrit par Jean Cordey (1932). 53-145 p.	
VII.	* *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* transcription par André Tessier (1932-33). 35-148 p.	
VIII.	* Jean Henri d'ANGLEBERT, *Pièces de clavecin,* éd. Marguerite Roesgen-Champion (1935). 18-161 p.	
IX.	Jean Joseph Cassanéa de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin en sonates,* éd. Marc Pincherle (1935, rééd. 1969). 29-72 p., facsim.	101 F
X.	* *Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt (XIVe-XVe s),* éd. Amédée Gastoué (1936). XX-175 p., facsim.	
XI-XII.	Adrien BOIELDIEU, *Sonates pour le pianoforte,* éd. Georges Favre : — * vol. I (1944). XXXVI-71 p., facsim. — vol. II (1947). 164 p.	97 F

XIII. Gilles JULLIEN, *Premier livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1952). XXXII-145 p., facsim. . . . . 108 F

XIV. Guillaume Gabriel NIVERS, *Troisième livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1958, rééd. 1974). x-126 p., facsim. 97 F

XV. *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci,* éd. Jacques Chailley (1959). 192 p. . . . . 169 F

XVI. *Airs de cour pour voix et luth,* éd. André Verchaly (1961). LXXI-209 p., facsim. . . . . 169 F

XVII. *Anthologie du motet latin polyphonique en France, 1609-1661,* éd. Denise Launay (1963). LIV-219 p. . . . . 145 F

XVIII. *Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes,* éd. Norbert Dufourcq, Janine Alaux, Roger Hugon et Roberte Machard (1970). XVII-91 p., facsim. . . . . 131,50 F

XIX. *Pièces pour le Violon à quatre parties de différents autheurs, Ballard, 1665,* éd. Martine Roche (1971). XXIII-44 p., facsim. . . . . 97 F

XX. *Concert à deux violes esgales du Sieur de Sainte-Colombe,* éd. Paul Hooreman (1973). XXII-232 p., facsim. . . . . . 169 F

XXI. Jean-François DANDRIEU, *Trois livres de clavecin de jeunesse,* éd. Brigitte François-Sappey (1975). XI-82 p. 74 F

XXII. Pierre DANDRIEU, *Livre de noëls variés pour orgue,* éd. Roger Hugon (1979). XII-196 p., facsim. . . . . 115,50 F

2. Documents et Catalogues

I-II. * Lionel de LA LAURENCIE, *Inventaire critique du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris* [catalogue thématique], 2 vol. (1930-31). 107-18 p.; 112-34 p.

III-IV. *Mélanges de musicologie offerts à M. de La Laurencie* (1933). 295 p. . . . . 84 F

V-VI. * Norbert DUFOURCQ, *Documents inédits relatifs à l'orgue français (XVIe-XVIIIe siècles)* (1934-35). 486 p.

VII. * Lionel de LA LAURENCIE et Amédée GASTOUÉ, *Catalogue des livres de musique de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris* (1936). XVII-184 p.

VIII. * G. THIBAULT et Louis PERCEAU, *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle* (1941). 121-15 p.

IX. François LESURE et G. THIBAULT, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* (1955). 304-7 p. . . . . 145 F

---

* *Ouvrages non disponibles.*

X. Marie Briquet, *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)* (1961). 124 p. .... 58 F

XI. Colombe Samoyault-Verlet, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)* (1966). 189 p. .... 101 F

XII. François Lesure, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)* (1969). 87-74 p. (facsim.)... 101 F

XIII. Sylvette Milliot, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII*[e] *siècle* (1970). 237 p. .... 131,50 F

3. Études

I. Jean Rollin, *Les chansons de Clément Marot* (1951). 379 p. 84 F

II. Michel Huglo, *Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison* (1971). 487 p. .... 169 F

III. Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)* (1975). 372 p. .... 180,50 F

IV. Bernard Lortat-Jacob, *Musique et fêtes au Haut-Atlas* (1980). 154 p. .... 115,50 F

4. Hors collection

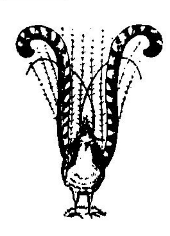
Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, *Correspondance*, éd. Jean-Michel Nectoux (1973). 133 p. .... 65 F

Les Fantaisies du Voyageur. XXXIII Variations Schaeffner (1982). 408 p. .... 158,90 F

5. Transcriptions automatiques

Hans Gerle, *Tabulatur auff die Laudten (Nuremberg, 1533)*, éd. Hélène Charnassé, Raymond Meylan et Henri Ducasse :

— fasc. I, *Préludes* (1975). xxiii-47 p., facsim. .... 43 F
— fasc. II, *Pièces allemandes* (1976). xvi-84 p., facsim, ill..... 44 F
— fasc. III, *Chansons françaises et trios* (1976). xvi-49 p., facsim. 41 F
— fasc. IV, *Psaumes et motets latins à trois voix* (1977). xiv-85 p., facsim., ill. .... 45 F
— fasc. V, *Psaumes et motets latins à quatre voix* (1978). xi-40 p., facsim., ill. .... 41 F



FRANÇOIS COUPERIN

PIÈCES D'ORGUE

REVUES PAR

KENNETH GILBERT et DAVITT MORONEY

Notre édition de 1932 des deux Messes d'orgue de Couperin a été revue en tenant compte, pour la première fois, de deux manuscrits du dix-septième siècle. En effet, nos récentes recherches sur ces deux manuscrits (Versailles et Carpentras) ont démontré qu'ils étaient l'œuvre d'un même copiste, et qu'ils étaient donc d'une égale importance pour l'établissement du texte définitif.

95 ornements et 83 tenues, tous originaux, ont été restitués au texte, et un grand nombre d'erreurs ont été corrigées. Une nouvelle introduction et un commentaire ont été ajoutés à la préface de Paul Brunold écrite pour l'édition de 1932 des Œuvres Complètes.

Pièces d'Orgue, 116 p.
100 FF

IMPRIMERIE DURAND 28600 LUISANT
Tél. : (37) 34.14.87

Impression n° 4518 Dépôt légal octobre 1983

ISSN 0035-1601